

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**FILMANDO O OUTRO: ESTRATÉGIAS DE INTERVENÇÃO E  
RESPONSABILIDADE ÉTICA NO CINEMA DOCUMENTÁRIO  
OBSERVACIONAL**

DISSERTAÇÃO

MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO DE PROJECTO CINEMATOGRAFICO -  
ESPECIALIZAÇÃO EM DRAMATURGIA E REALIZAÇÃO

Diogo Soares Martins

Outubro de 2023

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**FILMANDO O OUTRO: ESTRATÉGIAS DE INTERVENÇÃO E  
RESPONSABILIDADE ÉTICA NO CINEMA DOCUMENTÁRIO  
OBSERVACIONAL**

DISSERTAÇÃO

MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO DE PROJECTO CINEMATOGRAFICO -  
ESPECIALIZAÇÃO EM DRAMATURGIA E REALIZAÇÃO

Diogo Soares Martins

Dissertação submetida à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento de Projecto - especialização em Dramaturgia e Realização, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Marta Mendes.

Declaro que esta tese é o resultado original da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas são devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Diogo Soares Martins', with a long horizontal flourish extending to the right.

**Diogo Soares Martins**

Amadora, 12 de Outubro de 2023

Dedico este trabalho à minha amada  
mãe, Jacyra. Amor e razão.

## Agradecimentos

À minha orientadora, Doutora Professora Marta Mendes, por acolher este projeto e abrigar as minhas ideias.

Aos meus camaradas de comboio, Gabriel Paixão e Thiago Dantas, essenciais nesse sinuoso trajeto entre São Sebastião - Amadora - Bairro Alto.

À Rebecca Fontaine-Wolf, obrigado pela escuta e afeto durante essa jornada, my love.

À meu pai, te amo.

À minha amada mãe, obrigado. Eu já disse, mas repito.

E a todas as pessoas amigas que me perguntaram sobre cinema direto, mencionaram o Jean Rouch e discutiram sobre o Big Brother.

Meu sincero, obrigado.

## Resumo

# **FILMANDO O OUTRO: ESTRATÉGIAS DE INTERVENÇÃO E RESPONSABILIDADE ÉTICA NO CINEMA DOCUMENTÁRIO OBSERVACIONAL**

Cruzando a investigação teórica e a criação artística, a presente dissertação investiga o cinema documentário observacional à luz dos desafios enfrentados pelos realizadores no que diz respeito à articulação entre estratégias formais e responsabilidades éticas no processo de realização cinematográfica. O recorte se concentra na análise de três abordagens no cinema documentário e seus distintos procedimentos de representação — o cinema direto dos anos 60, o cinema fenomenológico de Frederick Wiseman e o cinema interventivo de Robert Flaherty — com o intuito de averiguar o grau de visibilidade da explicitação do dispositivo utilizado e as implicações éticas decorrentes da adoção de cada uma dessas propostas. O trabalho instaura também um diálogo entre o seu *corpus* teórico e a prática de realização em um projeto de filme documentário de nossa autoria.

*Palavras-Chave:* Documentário. Observacional. Ética. Representação. Intervenção.

## Abstract

# **FILMING THE OTHER: INTERVENTION STRATEGIES AND ETHICAL RESPONSIBILITY IN OBSERVATIONAL DOCUMENTARY CINEMA.**

Crossing theoretical investigation and artistic creation, this dissertation explores observational documentary cinema in light of the challenges faced by filmmakers regarding the integration of formal strategies and ethical responsibilities in the filmmaking process. The focus is on the analysis of three approaches in documentary cinema and their distinct representation procedures – direct cinema of the 1960s, Frederick Wiseman's phenomenological cinema, and the interventionist cinema of Robert Flaherty. The aim is to examine the degree of visibility of the explicitation of the used devices and the ethical implications resulting from the adoption of each of these approaches. This work also establishes a dialogue between its theoretical framework and the practice of filmmaking in a documentary film project authored by us.

*Keywords:* Documentary. Observational. Ethics. Representation. Intervention.

## **Nota prévia**

As citações de fontes bibliográficas em língua inglesa, utilizadas no texto que se segue, quando não apontado, são traduzidas por mim.

# ÍNDICE

Introdução .....	pág. 10
Capítulo 1 - À sombra: o cinema direto e a década de 1960	
1.1. A revolução técnica do pós-guerra: o cinema leve e síncrono .....	pág. 18
1.2. Os fundamentos do cinema direto .....	pág. 23
1.3. A fé na verdade da observação .....	pág. 37
Capítulo 02 - Às claras: desconstruindo o cinema direto	
2.1. Subjetividade: uma presença objetiva no documentário.....	pág. 43
2.2. Frederick Wiseman: transcendência na observação ou filmar ideias.....	pág. 52
Capítulo 03 - Translúcido: considerações para um documentário observacional (interventivo)	
3.1. <i>Entre Eles</i> e a intervenção criativa .....	pág. 58
3.2. A ética como bússola no documentário observacional.....	pág. 80
3.3. Flaherty, a verdade e a inflexão no gênero .....	pág. 89
Conclusão.....	pág. 99
Bibliografia .....	pág. 103
Filmografia .....	pág. 106
Anexo .....	pág. 108

## Introdução

*“Todo documentarista enfrenta dois grandes problemas, os únicos que de fato importam na profissão. O primeiro diz respeito à maneira como ele trata seus personagens; o segundo, ao modo como apresenta o tema ao espectador. O primeiro destes problemas é de natureza ética; o segundo é uma questão epistemológica. O documentarista pode editar seu filme sem tomar consciência da ética e da epistemologia. É uma inconsciência perigosa, pois o filme conterà necessariamente as duas dimensões e será medido, em grande parte, pelas soluções específicas que adotar”.*

*João Moreira Salles<sup>1</sup>*

Este trabalho investiga o cinema documentário observacional, um formato de filmagem que tenho investigado e praticado ao longo dos últimos quinze anos em minha experiência como realizador. Tratando-se do trabalho de encerramento e conclusão do curso de mestrado em *Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico*, considerei oportuno integrar nesta investigação acadêmica, de base teórica, a minha própria prática enquanto realizador, bem como algumas das questões que, através dela, me tenho vindo a colocar.

Neste momento, em paralelo à elaboração desta dissertação, encontra-se em fase de filmagem a longa-metragem provisoriamente intitulada *Entre Eles (em produção)*, da qual sou realizador e co-montador. *Entre Eles* pode ser enquadrado no contexto do que se convencionou chamar de um documentário observacional. O filme, entretanto, incorpora conceitos e procedimentos de representação heterodoxos que desafiam as convenções instituídas e tradicionalmente aceitas por este subgênero. No intuito de aprofundar minha pesquisa sobre esse formato e examinar os procedimentos e premissas conceituais adotadas em *Entre Eles*, esta dissertação busca estabelecer um diálogo crítico e analítico com algumas das abordagens e métodos de representação consagrados no panorama do documentário

---

<sup>1</sup> DA-RIN, 2006: 7.

observacional. Para estabelecer um recorte, elegemos focar a nossa análise em três momentos distintos, nos quais o registro do modo observacional destacou-se na trajetória do cinema documentário. Sobre eles, discorreremos logo adiante; antes, contextualizo a origem do nosso interesse temático, as variáveis estratégias de representação no contexto deste subgênero.

Tenho trabalhado como realizador em produções documentárias independentes já há alguns anos. No início desse percurso, durante as primeiras saídas com a câmera e microfones — obtidos na universidade brasileira, lá nos idos dos anos 2000, com a ajuda do responsável pelo almoxarifado e equipamentos do departamento de cinema que nos cedia as ferramentas por um período de três dias “e sem mais” —, nessas primeiras incursões aos bairros periféricos da cidade com o propósito de conhecer e registrar as famílias que, surpreendentemente, aceitavam participar dos projetos de extensão universitária, uma questão que inicialmente parecia trivial começou a ganhar relevo e importância. Essa questão pode ser resumida talvez na seguinte formulação:

Ao produzir um filme documentário<sup>2</sup>, qual é o limite da nossa intervenção no universo das pessoas retratadas?

Durante muitos anos tive consciência da importância do cuidado que a equipe técnica de um filme documentário precisa ter sempre que intervier no mundo histórico, isto é, na realidade sobre a qual planeja se debruçar. Durante as primeiras experiências de direção de projetos documentários, minha grande inquietação ao interagir intensamente com as personagens que estávamos retratando residia no temor de que nossas intervenções pudessem minar a confiança daquelas pessoas devido aos riscos envolvidos. Percebi logo que desenvolver uma estreita proximidade com as personagens retratadas, em oposição a uma relação mais passiva e distanciada, poderia gerar desgastes rapidamente. Havia riscos nas propostas de intervenção que propúnhamos e, por isso, nem sempre elas eram bem-recebidas. Tinha receio, portanto, de que pudéssemos ser surpreendidos com o pedido de rescisão de contrato por parte das personagens documentadas. O risco de um eventual litígio poderia, conseqüentemente, levar ao cancelamento do projeto e esse era o maior dos meus receios

---

<sup>2</sup> Iremos evitar, sempre que possível, utilizar a terminologia 'não-ficção'. Acreditamos que toda a produção audiovisual, sem exceção, adota diversos procedimentos ficcionais. Sendo assim, preferimos adotar a terminologia 'documentário' para nos referirmos aos documentários *de representação social* — expressão cunhada por Bill Nichols para categorizar o filme documentário em oposição aos documentários *de satisfação de desejo*, que são os chamados filmes de ficção (NICHOLS, 2001: pág 40)

naqueles primeiros anos de filmagem. O cancelamento do projeto era o foco das minhas preocupações.

Em retrospecto, parece-me irresponsável e perigosa a combinação de uma enorme dose de inexperiência à uma certa soberba autocentrada. Estávamos diariamente adentrando as casas, na ocasião, barracos muito precários de madeira, de famílias que, em alguns dos ‘exercícios-filmicos’ que produzíamos, travavam uma batalha diária pela própria sobrevivência financeira e, a despeito da situação vulnerável das personagens e da liberdade que nos era concedida por elas, o meu interesse estava basicamente em mensurar o quanto era necessário entrepor-me entre estas famílias e o guião para viabilizar o objetivo de produzir os pequenos filmes que idealizava. Poderíamos defini-los hoje como *documentários dramatizados*: experiências de filmagens com personagens reais – não-profissionais –, colocadas em contexto abertos à ficcionalizações. Durante o processo de trabalho, o nosso desejo era o de tentar estabelecer uma relação dialética de criação com as pessoas documentadas, no interesse (ingênuo) de romper com o estigma do documentário alicerçado na representação do *outro de classe*. Acontece que vivenciamos/vivenciei o encontro com a atenção focada exclusivamente nos resultados gerados para o projeto, ou seja, atento apenas aos resultados filmicos fruto daqueles encontros.

Entre alguns exemplos que poderíamos citar ilustrativos desta relação, me lembro da ocasião em que seguíamos um dos nossos personagens, Ricardo, que era na ocasião carroceiro, ou seja, trabalhava recolhendo materiais recicláveis e ferro pelos bairros de classe média da cidade de São Carlos, interior de São Paulo. Este trajeto era percorrido com um cavalo. Ricardo sentava-se na carroça, ao lado de onde eram também depositadas todas as peças e cacarecos, e o seu cavalo, chamado Maradona, puxava tudo e todos trotando pela vizinhança. Durante a filmagem nós também nos metemos dentro da carroça para ter o ponto de vista privilegiado e conseguirmos registrar Ricardo interagindo com as pessoas do bairro. Acontece que o nosso protagonista, logo após os primeiros dias de filmagem, conseguiu fazer um grande negócio e comprar um carro usado (em péssimo estado) que não tinha sequer um capô, um teto. Essa aquisição lhe permitiria dar um *upgrade* no seu negócio. Com o carro a substituir Maradona, Ricardo, circularia mais rápido pelas ruas, abrangeria uma área total muito maior na comunidade e, portanto, recolheria uma quantidade maior de materiais e, conseqüentemente, aumentaria a sua receita em função da venda. Entretanto, para o interesse do nosso filme, substituir Maradona por um Escort era muito menos apelativo e, então, eu

resisti. Insisti ao Ricardo que por favor abandonasse o carro em favor de voltar a circular com o cavalo, ao menos durante as nossas sessões de filmagem. Se concordasse, a eventual gentileza da parte dele implicaria abrir mão de parte dos seus lucros para que nós pudéssemos fazer o filme como planejávamos. Eticamente há aqui um caso evidente de excesso da minha parte no papel de realizador. Se estivéssemos a pagar-lhe a diferença financeira que estava a perder, seria, talvez — e reforço aqui a dúvida — um outro cenário, mais equilibrado. Mas não foi o caso aqui. A nossa intervenção tinha um preço claro, um déficit na vida do Ricardo.

Esta e outras primeiras experiências de saída a campo, a despeito das ocorrências e das lembranças, hoje, agrídoces, foram formativas, e como indicado pela formulação destacada e compartilhada acima — “ao produzir um filme documentário, qual é o limite da nossa intervenção no universo das pessoas retratadas?” —, que atualmente não me parece mais tão trivial, creio que serviram para apresentar-me um problema fundamental e incontornável em qualquer projeto documentário. Este problema tem uma estrutura dupla: por um lado, avaliar as expectativas formais relacionadas à linguagem cinematográfica, por outro, atender às responsabilidades éticas inerentes à representação da realidade de indivíduos e comunidades. Enquanto o primeiro se refere às abordagens e métodos formais empregados pelo realizador e equipe técnica no tratamento do tema e concerne a linguagem adotada, o segundo trata das consequências do contato e relacionamento com as personagens documentadas, bem como da exposição destas mesmas personagens, e reflete acerca de um conjunto de considerações éticas, necessárias no âmbito da convivência entre documentarista e documentado. De fato, haverá algum momento na produção de um filme documentário em que essas duas concepções, procedimentos formais e responsabilidades éticas, estejam dissociadas?

O que a experiência de campo me leva a deduzir é que as problemáticas relacionadas aos métodos formais adotados por uma equipe na realização de um filme documentário não se restringem apenas às questões de linguagem e estética; as consequências das decisões relacionadas ao campo formal acabam, também, por ter implicações para além dele, tendo efeitos, por consequência, nas próprias personagens do filme — as pessoas retratadas na produção — e no universo expandido ao redor delas. Essa reflexão nos parece sugerir que esses dois aspectos estão intimamente conectados. Somos levados a acreditar que, no contexto da produção de um filme documentário, não apenas de um filme documentário, mas sobretudo neste caso, as questões formais e éticas são, provavelmente, indissociáveis uma da outra.

Importa ressaltar que esta dissertação não tem a intenção de fornecer uma resposta a essa questão, nosso foco não está tanto nas reflexões filosóficas e epistemológicas, como nas explorações dos procedimentos relacionados ao campo da linguagem e da representação do outro na experiência do exercício da filmagem documentária. A reflexão acerca da ‘relação entre as estratégias formais e suas implicações sobre as pessoas retratadas’ nos serve como ponto de ancoragem, sendo um lugar de reflexão fulcral, ao qual retornaremos constantemente ao longo da nossa pesquisa acerca do cinema documentário observacional e seus distintos procedimentos de representação.

Abaixo, detalhamos o nosso enquadramento apresentando os três momentos distintos que elegemos analisar.

- i. Capítulo 1 - À sombra: o cinema direto e a década de 60. Por meio de uma contextualização histórica sobre sua origem e uma análise crítica dos seus fundamentos, examinamos o cinema direto norte-americano na década de 60 e sua ênfase na busca pela 'objetividade' e 'isenção' como propósitos fundamentais de um modelo para o registro documentário cinematográfico e televisivo;
- ii. Capítulo 2 - Às claras: desconstruindo o cinema direto. Apoiado nas considerações a respeito da realidade documentada como produto inerente da subjetividade, desconstruímos as prerrogativas documentárias positivistas e assentadas na apreensão “factual” da realidade presentes no modelo do cinema direto e investigamos o cinema observacional ‘fenomenológico’ de Frederick Wiseman — um cineasta oriundo da geração do cinema direto que expandiu seus procedimentos para novos campos do chamado documentário observacional;
- iii. Capítulo 3 - Translúcido: considerações para um documentário observacional (interventivo). Por fim, analisamos as estratégias e metodologias de representação adotadas no projeto cinematográfico pioneiro de Robert Flaherty e no filme *Entre Eles*, de nossa autoria; trata-se aqui de investigar, a partir de um caso prático, a incorporação de estratégias de intervenção criativa na produção de filmes documentários observacionais, refletindo sobre as responsabilidades éticas decorrentes destas ações;

Iniciamos nossa análise abordando, no capítulo um, o tópico do cinema direto e, numa perspectiva histórica, investigando sua emergência no contexto da geração pós-guerra. Este período foi marcado por uma revolução técnica significativa que influenciou diretamente o surgimento do formato de registro documental observacional. Para contextualizar esse período na história cultural e política norte-americana, recorremos ao trabalho de Dave Saunders, “*Direct Cinema — Observational Documentary and the Politics of the Sixties*” (2007), e para nos apoiar na pesquisa sobre inovação tecnológica e o advento de equipamentos leves e síncronos na década de 1960, utilizamos “*The Sound of Pictures: Listening to the Movies, from Hitchcock to High Fidelity*” (2010) de Andrew Ford. Através da análise de trechos de pronunciamentos e escritos dos realizadores mais célebres do cinema direto na década de 60 — Robert Drew, Richard Leacock, Albert Maysles e DA Pennebaker —, destacamos os efeitos pretendidos por estes precursores na defesa de uma *estética do real* e de um *objetivismo absoluto* no registro documental. As obras “*L’aventure du cinéma direct*” (1974), de Gilles Marsolais, e “*Espelho Partido — Tradição e transformação do documental*” (2006), de Silvio Da-Rin, são importantes para respaldar a pesquisa, uma vez que a primeira fornece conteúdo sobre as declarações dos realizadores à época, enquanto a segunda oferece detalhes sobre a pauta teórica e ambições estética do movimento, contextualizando o ponto de vista ideológico que fundamentou a ebulição do cinema direto no início da década de 60.

No capítulo dois, inspirados principalmente pelo livro “*The Subject of Documentary*” (2004), de Michael Renov, investigamos as ideias do autor em defesa da rejeição à noção de um registro objetivo, neutro e factual da realidade; examinamos as crenças positivistas e a suposta incorruptibilidade da película a partir da problematização das estratégias de representação do cinema direto; e abordamos, com o suporte de Pedro Florêncio, e seu livro “*Esculpindo o espaço - O cinema de Frederick Wiseman*”, as ‘ficções da realidade’ presentes nos filmes deste autor — um cinema observacional que incorpora fluxos de ambivalências e desordens dentro de uma estrutura aparentemente sólida e sóbria criando uma obra bastante singular.

O capítulo três aprofunda a análise crítica das estratégias de representação no contexto do documental observacional a partir da verificação das implicações na adoção deliberada por parte da equipe técnica de procedimentos de ‘intervenção criativa’ junto ao universo retratado. Através do apoio essencial do acadêmico Brian Winston e do seu livro “*Lies, damn*

*lies and documentaries*” (2000), refletiremos sobre as implicações éticas que recaem sobre os realizadores entusiastas da reencenação e outras estratégias da ficção, omissão da verossimilhança, do pagamento à personagens, entre outros procedimentos de intervenção presentes no enquadramento do objeto documentário. Nos deteremos, também, na contribuição de Robert Flaherty e do seu processo de interação e intervenção junto às comunidades retratadas, marcos para o desenvolvimento da linguagem no cinema. Sobre Flaherty, nos apoiamos novamente em considerações de Brian Winston, nas memórias biográficas da companheira de Robert Flaherty — Frances Flaherty —, através do “*The Odyssey of a Film-Maker*” (1960) e, também, da contribuição de Arthur Calder - Marshall e seu “*The Innocent Eye - The Life of Robert J. Flaherty*” (1963).

Neste capítulo, faremos ainda a análise filmica do *Entre Eles*, projeto de longa-metragem que venho dirigindo e que segue neste momento em fase de produção. A escolha desta longa-metragem documental nos pareceu coerente e justificada pelo fato de ser um projeto enquadrado no subgênero observacional e por incorporar, em seus procedimentos formais, conceitos teóricos discutidos neste trabalho, incluindo a rejeição da crença na objetividade e neutralidade da imagem, a ênfase estratégica na impressão de invisibilidade, a valorização da subjetividade e, razão fundamental para ser apresentado exatamente neste capítulo, pelo filme adotar procedimentos de intervenção junto às personagens retratadas. Este é um aspecto que, em nossa perspectiva, estabelece uma conexão com o trabalho de R. Flaherty, uma referência fundamental na origem e evolução da utilização de procedimentos ficcionais e interventivos na realização documentária. Além disso, Flaherty é uma fonte inesgotável de reflexões sobre o campo da ética, tema sobre o qual nos debruçamos aqui.

Optamos por estruturar nominalmente esta dissertação em três capítulos que, de forma metafórica, simbolizam a passagem da luz ao atravessar uma janela com diferentes propriedades ópticas. Nessa metáfora, a luz representa a realidade, ou seja, o mundo histórico que estamos tentando apreender. Já os distintos graus de visibilidade deste mundo histórico — à sombra, translúcido e às claras — representam três níveis de engajamento dos formatos de documentário, com a explicitação do dispositivo utilizado em questão:

O capítulo 1 aborda o cinema direto e sua fé na transparência e na objetividade total do aparato cinematográfico, conforme as convenções adotadas pelo movimento. Por tratar-se de uma concepção que evitou sempre encarar as contradições e ambiguidades inerentes da existência incontornável de um ponto de vista (ativo) neste registro “distanciado”, optamos por intitular o capítulo: “**À Sombra: o Cinema Direto e a década de 1960**”. O capítulo 2

trata da desconstrução deste ‘ideal documentário’, a partir da problematização das estratégias de representação do cinema direto e da introdução de autores que argumentam a favor da importância da subjetividade no documentário. Na nossa concepção, trata-se de transcender a ilusão da ideia de ‘neutralidade factual’, expondo as ambiguidades inerentes ao chamado ‘documentário observacional’, logo, o título: **“Às claras: desconstruindo o cinema direto”**. Por fim, no capítulo 3, é analisada a utilização de estratégias que deliberadamente interferem na realidade documental, flexionando-a de acordo com a equipe técnica e personagens, numa proposição interventiva e heterodoxa para o formato observacional. Este dispositivo, entretanto, não é explicitado ao espectador, estando oculto no filme. Portanto, a despeito de ser uma proposta de representação da realidade que tem consciência que qualquer representação é uma leitura subjetiva que adota deliberadamente estratégias de intervenção no universo documentário, trata-se de uma formato que oculta esse dispositivo, não estando, portanto, nem à sombra, nem às claras, mas translucidamente. Por esta razão, propomos o título: **“Translúcido: considerações para um documentário observacional (interventivo)”**.

Acreditamos que, no processo de realização de uma produção documentária, não é suficiente possuir apenas uma compreensão clara do que se pretende capturar ou possuir apenas as habilidades eventuais necessárias para alcançar o resultado desejado. Embora esses elementos sejam fundamentais para a criação de uma obra, é igualmente essencial avaliar cuidadosamente as circunstâncias em que ela será gerada. Nesse sentido, a escolha dos métodos e estratégias de abordagem que se planeja adotar desempenha um papel crucial, exigindo uma grande responsabilidade e um elevado senso crítico por parte da equipe envolvida. Esperamos que, ao concluirmos esta investigação, possamos aprimorar nossa perspectiva crítica em relação às possibilidades estéticas e responsabilidades éticas associadas ao âmbito do chamado ‘documentário observacional’. Além disso, aspiramos que esse percurso científico possa também, eventualmente, resultar em contribuições valiosas para o campo da produção e realização, onde acreditamos situar-se a nossa maior contribuição.

## Capítulo 01: À sombra – o cinema direto e a década de 1960

### 1.1. A revolução técnica do pós-guerra: o cinema leve e síncrono

O avanço na produção de filmes do *cinema direto* que ocorreu na década de 1960 foi descrito de maneiras estranhas nos livros de história, com muitos erros... A maior concepção equivocada até agora é que esses filmes foram resultado de algum encontro fortuito de forças e pessoas que foi meio acidental. A verdade é que isso não foi espontâneo, foi pensado e planejado ao longo de anos por alguém que trabalhou incansavelmente para fazê-lo, e esse alguém fui eu.

Robert Drew<sup>3</sup>

As ideias da época estão no ar e infectam todos que as respiram.

Ralph Waldo Emerson<sup>4</sup>

Até o final da década de 1950, os filmes produzidos ao redor do mundo, captados com áudio em som direto<sup>5</sup>, com raríssimas exceções, compartilhavam de uma limitação que não discriminava gênero, duração, suporte, formato, país ou a indústria a que pertencessem. Todas essas produções têm em comum o fato de terem sido realizadas dentro de um estúdio de cinema. Até então, a captação de áudio em som direto sincronizado era quase sempre realizada no interior destes espaços profissionais projetados e configurados especificamente para criar um ambiente controlado de captação de imagens e sons. Entretanto, mesmo dentro dos estúdios, as dificuldades e custos enfrentados nas décadas de 1930, 1940 e 1950 para viabilizar o processo de gravação de áudio em síncrono foram notáveis, o que levou a maioria das produções de cinema a renunciar à ideia de sincronização em tempo real e optar pelo processo de dublagem posterior<sup>6</sup>. Embora tenham existido exceções na utilização de aparelhos de captação de som direto em produções cinematográficas antes dos anos 1960<sup>7</sup>,

---

<sup>3</sup> Robert Drew (1924-2014) foi um cineasta e produtor americano conhecido por seu trabalho no campo do cinema direto. Ele é considerado um dos pioneiros do movimento nos Estados Unidos. O excerto é extraído de um comentário no *Crises: Behind a presidential commitment* (Robert Drew, 1963)

<sup>4</sup> EMERSON (1883) *Essays and lectures*. New York.: Library of America.

<sup>5</sup> Som captado em sincronismo com a câmera durante a filmagem, ao contrário do som acrescentado posteriormente através de dublagem e de outros recursos de pós-produção.

<sup>6</sup> Nesse método, o áudio é gravado em separado e, posteriormente, durante a pós-produção, sincronizado com as imagens captadas na primeira etapa.

<sup>7</sup> Os títulos pioneiros a seguir são exemplos de produções filmadas em estúdio com a presença de som direto em síncrono: "O Cantor de Jazz" (1927); "Hallelujah!" (1929); "M" (1931); "Luzes da Cidade" (1931); "Dracula" (1931).

estas constituíram-se como casos isolados, não representando a prática vigente na indústria cinematográfica<sup>8</sup> ou na televisão.

A imposição dos estúdios de cinema justificava-se devido à impossibilidade de se gravarem diálogos (ou outros sons) síncronos a em locação; os estúdios satisfaziam a diversas exigências impossíveis de uma locação atender, tais como a presença de fontes de energia robustas para alimentar os gravadores de áudio, cabos de sincronização específicos para conectar a câmera e o gravador, gravadores de rolo compatíveis com fitas magnéticas ou discos de acetato, proteção acústica para isolar o ruído gerado pelo processo de filmagem das câmeras, e ainda técnicos de som e assistentes dedicados a operar os equipamentos e monitorar manualmente os níveis de áudio durante a captação, garantindo uma qualidade adequada.

As produções do gênero documentário depararam-se também com as agruras da captação de áudio em direto até o início da década de 60. Como todos os outros gêneros, os filmes documentários também não possuíam os meios adequados para a captação de som longe de um estúdio. Mas, diferentemente das ficções, essa adversidade impedia as produções documentárias de sequer conceberem a produção de um filme utilizando a captação em som direto, uma vez que o estúdio os obrigaria a se submeterem à parafernália cinematográfica e *modos operandis* correspondentes daquele espaço, o que sacrificaria a naturalidade e a espontaneidade necessárias ao processo de filmagem não-ficcional. De facto, esta era uma condição fundamentalmente contrária às intenções dos cineastas documentaristas, cujo objetivo de base pressupunha justamente o afastamento quer de contextos de estúdio, quer de s protocolos de encenação e preparação próprios do processo ficcional<sup>9</sup>.

No caso específico das câmeras de filmagem e do registro das imagens, as limitações para se filmar longe de um estúdio, tanto em produções ficcionais, como documentárias, não eram muito menores e as equipes sofriam com várias outras desvantagens para além dos desafios da captação de áudio: o tamanho robusto e volumoso das câmeras de 35mm, por exemplo, sacrificava o deslocamento e a capacidade de registro em espaços pequenos, aumentando os custos gerais da produção; por outro lado, devido à baixa sensibilidade da película cinematográfica, a filmagem em ambientes externos, sujeitos a pouca luz, também

---

<sup>8</sup> FORD, Andrew: "The Sound of Pictures: Listening to the Movies, from Hitchcock to High Fidelity", 2010: 83.

<sup>9</sup> Pode-se contra-argumentar aqui, ao recuperar o exemplo de *Nanook of the North* (Flaherty, 1922), que dispositivos de encenação não eram necessariamente contestados por todos os realizadores documentais, haja visto o uso destes por Flaherty no filme citado. No caso aqui, referimo-nos especificamente à adoção dos protocolos e práxis presentes no contexto das filmagens ficcionais em estúdios para viabilizar a captação de som em direto (leia-se: presença de claquete, microfones, cabos, técnicos habilitados na operação das máquinas, etc), o desinteresse por parte dos realizadores documentaristas por estas exigências técnicas.

tornava desafiante qualquer produção, sem a presença de grandes suportes de iluminação e de uma infraestrutura de equipe correspondente. Enfim, até aproximadamente a chegada da década 1960, a captação de imagens e sons em locações reais, como ruas, o interior de veículos, repartições públicas, escolas, lares, comícios e *shows*, não era uma prática recorrente dos cineastas, em razão exatamente destas restrições técnicas e aos custos operacionais envolvidos.

Hoje, em retrospectiva, percebe-se a influência revolucionária que o advento de equipamentos portáteis de captação de som direto em síncrono tiveram na história do cinema e na viabilização dos *cinemas novos*<sup>10</sup> em todos os continentes. Os novos equipamentos que surgiram e se popularizaram na década de 60 inauguraram uma era em que as filmagens começaram a sair dos estúdios e os diálogos em síncrono tornaram-se parte rotineira e essencial da constituição de muitos filmes. Especificamente em relação ao filme documentário, foco desta pesquisa, embora antes de 1960 o uso da voz nos filmes deste gênero fosse marcante, ocupando, inclusive, um papel essencial na lógica narrativa e informativa, pautando o conteúdo decorrente dos comentários em voz over, o diálogo entre personagens era um formato praticamente inexistente. A finalidade da presença da voz seguia uma outra lógica, distinta daquela que se verá a partir do advento dos novos equipamentos e do surgimento de formatos documentários mais modernos. Tratava-se antes de mais, de um projeto expositivo e informativo:

Os documentários expositivos dependem muito de uma lógica informativa transmitida verbalmente. Numa inversão da ênfase tradicional do cinema, as imagens desempenham papel secundário. Elas ilustram, esclarecem, evocam, ou contrapoem o que é dito. O comentário é geralmente apresentado como distinto das imagens do mundo histórico que o acompanham. Ele serve para organizar nossa atenção e enfatiza alguns dos muitos significados e interpretações de um fotograma. Portanto, presume-se que o comentário seja de ordem superior à das imagens que o acompanham. Ele provém de um lugar ignorado, mas associado à objetividade ou onisciência<sup>11</sup>.

Com o avanço dos sistemas portáteis e acessíveis de captação de som direto, a presença da voz atrelada ao corpo modificou não apenas a tradição (da ausência) dos diálogos nos documentários, mas também reorganizou as coordenadas narrativas e as estruturas do

---

<sup>10</sup> movimentos cinematográficos que surgiram após a segunda guerra mundial em diversos pontos do mundo que buscaram renovar e modernizar a linguagem e a temática cinematográfica corrente em seus países opondo-se à lógica industrial de entretenimento vigentes.

<sup>11</sup> NICHOLS, 2001: 143-144

gênero. A partir do momento em que as vozes são incorporadas aos filmes, elas se tornam, também, poderosos veículos de expressão da subjetividade destes corpos, instrumentos essenciais para comunicar emoções, pensamentos e proporcionar contexto e informação aos personagens e, conseqüentemente, aos espaços habitados na película. Talvez por isso, a possibilidade de se registrar diálogos tenha soado como uma sinfonia aos ouvidos dos jovens documentaristas que desejavam, com todos os dispositivos que tivessem à sua disposição, superar o formato de filmes expositivos e “capturar a realidade”.

As inovações tecnológicas na área de captação de som e imagem que começarão a mudar o cenário de dependência das produções com os estúdios cinematográficos vão acontecer gradualmente ao longo da década de 1950. São avanços irão reorientar o panorama do cinema, contribuindo decisivamente para a evolução e experimentação da linguagem cinematográfica. Essa evolução não aconteceu de uma só vez num país específico, mas de forma quase simultânea no Canadá, Estados Unidos, França e Alemanha<sup>12</sup>. Conforme descrito por Mario Ruspoli<sup>13</sup>, apenas em 1960 todas as condições se alinharam no processo que culminaria no chamado "grupo sincrônico cinematográfico leve". (Ruspoli, 1963: 4-8) Resumidamente, essa evolução tecnológica incluiu, em ordem cronológica, os seguintes passos:

- uso de película 16 mm pelos correspondentes de guerra, desde o início da década de 1940;
- advento dos gravadores magnéticos portáteis, em 1948;
- substituição do dispositivo de gravação óptica no filme por um sistema magnético, em 1953;
- adaptações sucessivas que resultaram em câmeras portáteis silenciosas, a partir de 1958;
- gravador magnético portátil de em sincronismo com a câmera, a partir de 1959;

O surgimento da câmera de cinema 16mm Arriflex ST e do gravador portátil Nagra I são considerados marcos fundamentais no cinema de ficção e documentário, no contexto destes avanços tecnológicos que permitiram filmagens sincronizadas fora dos estúdios, com equipes reduzidas e a custos mais baixos. Antes do lançamento da Arriflex ST, a maioria das

---

<sup>12</sup> DA-RIN, 2006: 103

<sup>13</sup> Mario Ruspoli foi um cineasta pioneiro do *cinema-verdade* na França.

câmeras de 16mm disponíveis era projetada para uso amador. A Arriflex ST trouxe recursos e qualidade de construção profissionais para o formato 16mm, permitindo que profissionais e amadores não dependessem apenas da tecnologia mais cara associada às câmeras de 35mm. A Arriflex ST foi a primeira câmera de 16mm a apresentar um sistema de visualização reflexiva, o que permitia aos cinegrafistas ver a imagem exatamente como seria capturada pelo filme. Isso proporcionou maior precisão e controle durante as filmagens. É importante ressaltar que a Arriflex ST foi projetada para ser robusta e durável, tornando-a adequada para uso em condições exigentes de filmagem. Sua confiabilidade a tornou uma escolha confiável, especialmente para cineastas documentaristas. No campo da captação de som, o gravador revolucionário foi o Nagra I, uma invenção de origem polonesa. Ele proporcionou autonomia e confiabilidade aos técnicos de som direto, sendo o primeiro gravador de áudio portátil do mundo a combinar alta qualidade de gravação, recursos de monitoramento, compatibilidade e leveza. O Nagra I introduziu uma qualidade de áudio superior para gravações em campo, oferecendo uma reprodução mais precisa das vozes e ambientes. Além disso, proporcionou uma variedade de controles e ajustes que permitiram aos técnicos de áudio regular o som durante a gravação.

Esta evolução tecnológica estava intimamente relacionada com o desenvolvimento de novos métodos de filmagem, que teriam reflexos de longo alcance no domínio do documentário. Reflexos, desde logo, junto à platéia, que começava a se habituar à imagem do telejornalismo e cinejornalismo. Uma imagem tremida, mal iluminada, pouco definida, editada com cortes bruscos e um som impuro, tudo contendo uma marca de “autenticidade” que contradizia o formalismo e a estilização característicos do documentário clássico. Os equipamentos leves e sincrônicos possibilitaram uma agilidade inédita às filmagens, estimulando métodos de trabalho baseados na improvisação e na espontaneidade. Ao mesmo tempo, fomentou uma concepção tecnicista que atribuía às novas máquinas o poder redentor de “captar a realidade”.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> DA-RIN, 2006: 103

## 1.2: Os fundamentos do cinema direto

Segundo Gilles Marsolais, o documentário que nascia observacional e não mais expositivo, fruto dos novos meios, expandiu novos horizontes, permitiu aos cineastas uma abordagem mais intimista até então impensável: “Livre das restrições tradicionais, graças à evolução das técnicas, o cineasta do *direto* se permite mergulhar com a sua câmera no coração do real em uma profundidade até então ignorada. Ele pode passear livremente na vida como um peixe na água<sup>15</sup>. Esta idealização dos poderes do novo instrumental técnico foi importante no surgimento de uma “estética do real”, cujas manifestações mais exaltadas expressavam um objetivismo delirante e uma crença na verdade que se desprenderia dos eventos registrados com a imagem e som em sincronismo. Uma expressão sintética desta prevalência do som foi cunhada pelos norte-americanos: *shoot for sound*. Na Europa, Mario Ruspoli tornou-se um ardoroso defensor deste método:

“Ora, o som deve dirigir a imagem, isto nos parecerá tão mais evidente quando imaginamos uma belíssima imagem, ilustrando um conteúdo verbal insignificante, que seria automaticamente descartada da montagem pois apresenta um interesse puramente visual, que contradiz a pobreza verbal. Ao contrário, na montagem, procuraremos conservar a todo custo uma imagem, ainda que pobre, mas que extraia da boca do homem um “momento” revelador, onde a coisa dita é importante e bem captada pelo técnico de som.<sup>16</sup>

Nesse período, início da década de 60, o cinema começou, portanto, a descobrir o espaço sonoro como uma parte indissociável da experiência cinematográfica, considerando-o parte integral do "real" a ser capturado. Ruídos ambientes e frases soltas eram garimpados como preciosidades nunca antes ouvidas e registradas. A noção de "espontaneidade" tornou-se um conceito rico e novo, que também passou a influenciar a produção de filmes de ficção. Nesse contexto, o cinema começou a explorar a riqueza e a autenticidade dos sons do ambiente, dando-lhes um papel significativo na narrativa. Os cineastas buscavam capturar a atmosfera sonora real e imergir o público na experiência sensorial do filme. Sons antes considerados irrelevantes ou despercebidos foram agora valorizados como elementos essenciais para transmitir emoções, informações e criar uma sensação de realismo.

---

<sup>15</sup> MARSOLAIS, Gilles: “L’aventure du cinéma direct”. Paris: Seghers, 1974.

<sup>16</sup> RUSPOLI, 1963: 24.

Ora, as palavras, núcleo do elemento sonoro, não surgiram de uma visão pré-fabricada, literária, logo, estática das coisas, mas de um engajamento no coração do real em vias de acontecer. Para o etnólogo, como para o documentarista clássico, até mesmo para o diretor que trabalha com a ficção reconhecida como tal, os mundos se abrem pelo advento deste som sincrônico *integralmente assumido*.<sup>17</sup>

No final da década de 1950, um jovem americano chamado Robert Drew, que trabalhava desde 1955 como fotógrafo still para a revista LIFE, percebeu o potencial deste aparato cinematográfico. Poder registrar a realidade “tal e qual ela se apresentava” como se estivesse manipulando uma câmera fotográfica still — discreto, intimista e transparente — e com a possibilidade inovadora de captar o áudio destes momentos, revitalizaria significativamente o mundo dos telefilmes e da produção jornalística daquela época. Drew, vislumbrou um formato de filme jornalístico que poderia fugir da convenção dos documentários expositivos vigentes até então e aproximar-se das pessoas em ação, registrar a “vida real” como ela era vista e ouvida por todos nós:

O que eu descobri foi que a vida real nunca saiu do filme, nunca chegou através do aparelho de televisão. Se pudéssemos fazer isso, poderíamos ter uma base completamente nova para um jornalismo completamente novo... Seria um teatro sem atores; seriam peças sem dramaturgos; seria reportagem sem resumos e opiniões; seria a capacidade de observar a vida das pessoas em momentos cruciais, a partir dos quais se poderia deduzir certas coisas e ver uma espécie de verdade que só pode ser obtida por meio da experiência pessoal.<sup>18</sup>

O processo de produção cinematográfica precisava, antes da revolução dos novos equipamentos, ainda dos meios técnicos apropriados para atender às expectativas relacionadas à captura da realidade. Providencialmente, Drew, montaria uma equipe de cinegrafistas e engenheiros com interesse compartilhado em justamente libertar a câmera dessas restrições. Os equipamentos de gravação leves e em síncrono provariam ser a chave para as suas ambições artísticas.<sup>19</sup> A companhia criada e composta por ele, incluirá dois futuros importantes cineastas para a história do documentário em cinema direto: D.A. Pennebaker e Richard Leacock. Os integrantes desta equipe, que se tornará no ano seguinte, em 1960, a *Drew Associates*, ainda em 1959, desenvolvem um engenho rudimentar umbilical

---

<sup>17</sup> MARCORELLES, 1964: 7 (grifo do autor).

<sup>18</sup> Robert Drew, transcrito de material de arquivo do programa televisivo *Arena: Theatre Without Actors* (de 1994).

<sup>19</sup> SAUNDERS, 2007: 11.

conectando uma câmera Auricon de 16 mm modificada a um gravador de fita do tamanho de uma mala, preso ao ombro. Longe de ser perfeito no aspecto técnico da qualidade da captação de som microfonado, o cabo pelo menos permitia que as equipes tivessem liberdade para se mover de maneira autônoma e a capacidade de gravar quem estivesse à frente da câmera. "Era liberdade! Esqueça a grua! Esqueça o tripé!", declarou Leacock<sup>20</sup>. Este pequeno dispositivo foi um grande avanço porque permitiu que o gravador magnético portátil estivesse em sincronia com a câmera. Esta nova realidade de produção, sonhada desde os primórdios do documentário por Dziga Vertov e Robert Flaherty, permitiu enfim que as equipes de documentário se infiltrassem em situações antes impraticáveis. Tudo o que era necessário agora era um assunto cativante em uma situação dramaticamente viável que atendessem tematicamente às necessidades da equipe de Drew. A Time, Inc. será o cliente responsável por encomendar a primeira grande história à Drew Associates. O projeto selecionado é reconhecido hoje como um filme antológico que marca o nascimento do cinema direto nos Estados Unidos: *As Primárias* (1960, Robert Drew).

O filme retrata a campanha presidencial do partido democrata de 1960 nos Estados Unidos seguindo os dois principais candidatos, John F. Kennedy e Hubert Humphrey, enquanto eles participam de eventos relacionados às respectivas campanhas políticas pelos EUA. Ele revela a intimidade dos bastidores do poder e, também, da vida privada de cada candidato, destacando, também, indiretamente, a importância da mídia e da opinião pública no resultado da corrida presidencial americana. O documentário é considerado o primeiro filme de cinema direto da história — sendo este a expressão mais típica do documentário do modo observacional.

A concepção e nomenclatura dos *modos documentário* foi desenvolvida pelo acadêmico canadense Bill Nichols para organizar teoricamente, numa tipologia, os filmes deste gênero. Ele parte da premissa de que o documentário não é uma reprodução, mas sim uma representação de algum aspecto do mundo histórico, do mundo social que todos compartilhamos. Esta representação se desenvolve, segundo Nichols, na forma de um argumento sobre o mundo, o que pressupõe uma perspectiva, um ponto de vista, ou seja, uma modalidade de organização do material que o filme apresenta ao espectador. Pode-se dizer que os modos servem como ferramentas analíticas para compreender as diferentes estratégias narrativas e estéticas empregadas no cinema documentário por cada realizador,

---

<sup>20</sup> Declaração de Leacock para Peter Wintonicks no filme *Cinema vérité: Defining the moment* (2001).

compreendendo as características e intenções dos filmes documentários dentro de certas tradições. Analisando documentários de diferentes épocas, estilos e cinematografias, Nichols sintetizou seis modos de representação. De acordo com esse modelo, cada modo surge, naturalmente, como uma resposta aos seus antecessores. Isto é, cada modo acaba por rejeitar e/ou adotar estratégias já estabelecidas e apontar para novas abordagens, atualizando o repertório estético e ético do gênero em sintonia com o contexto histórico específico de cada período. Este agrupamento por modos se enquadra nos estudos da teoria de gênero:

No cinema, as vozes individuais prestam-se a uma teoria do autor, ao passo que as vozes compartilhadas, a uma teoria do gênero. O estudo dos gêneros leva em consideração os traços característicos dos vários grupos de cineastas e filmes. No vídeo e no filme documentário, podemos identificar seis modos de representação que funcionam como subgêneros do gênero documentário propriamente dito: poético, expositivo, participativo, observacional, reflexivo e performático<sup>21</sup>.

Segundo Nichols, podemos encontrar, para cada um dos modos, exemplos que podemos identificar como protótipos ou modelos que apresentam de maneira exemplar as características mais peculiares de cada modo. É importante ressaltar que a sequência cronológica dos modos não implica necessariamente uma progressão evolutiva, nem deve ser interpretada como uma apreciação de qualidade. Os modos são simplesmente diferentes modelos de abordagem, cada um com suas próprias características e propósitos, sem hierarquias. Os modos tampouco são mutuamente exclusivos, e muitos documentários podem incorporar, em sua abordagem, elementos de diferentes modos.

Até certo ponto, cada modo de representação documental surge, em parte, da crescente insatisfação dos cineastas com um modo prévio. Assim, os modos realmente transmitem uma certa sensação de história do documentário. O modo observacional surge, em parte, da disponibilidade de câmeras portáteis de 16mm e gravadores magnéticos nos anos 60. De repente, o documentário poético parecia abstrato demais, e documentário expositivo, didático demais, pois provou-se possível filmar acontecimentos cotidianos com um mínimo de encenação e intervenção<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> NICHOLS, 2001: 135.

<sup>22</sup> idem: 136.

O documentário de modo expositivo, reconhecido como o modelo do que se convencionou chamar de documentário clássico, caracteriza-se pelo formato em que o conteúdo e a expressão são direcionados para uma finalidade social, reunindo fragmentos do mundo histórico em uma estrutura mais retórica ou argumentativa do que estética ou poética.<sup>23</sup> Na linha cronológica dos modos do documentário proposta por Bill Nichols, o cinema-direto, que é o foco temático desta dissertação, é um modelo que surge em contraste com o documentário clássico representando uma divergência estética e conceitual em relação a este, desafiando as convenções então estabelecidas e propondo uma forma de representação despedagogizante.

O documentário expositivo tem na figura proeminente do britânico John Grierson seu expoente e representante máximo. Grierson, juntamente com Flaherty e Dziga Vertov, foi um produtor e cineasta dos primórdios desse gênero. John Grierson era um reformista moderado, que atuou na Inglaterra nas décadas de 1920 à 1950 e procurava os meios para colocar em prática um projeto de educação pública através do cinema. A narrativa, no documentário de modo expositivo, é frequentemente estruturada de maneira linear e cronológica, seguindo, portanto, uma lógica expositiva:

A ideia do documentário não era de modo algum uma ideia cinematográfica. O tratamento filmico que ela inspirava era um aspecto puramente acidental. O meio nos parecia o mais conveniente e o mais excitante disponível. Por um lado, a ideia em si era uma ideia nova para a educação pública. Seu conceito subjacente era o de que o mundo vivia um período de mudança drástica que afetava todos os modos de pensar e de agir; e a compreensão pública da natureza destas mudanças era vital. (Tradução minha)<sup>24</sup>

A escolha do documentário foi feita parcialmente em bases pessoais, e parcialmente em bases de bom senso financeiro. (...) Documentário é barato; (...) permite a maximização da produção e do treinamento dos diretores, por um valor baixo. Permite também a organização de toda uma máquina de produção e distribuição pelo preço de um único filme comercial para cinemas<sup>25</sup>.

O cerne da proposta de Grierson era voltado para a promoção da integração social e de uma cidadania madura. Silvio Da-Rin, recupera o primeiro relatório de Grierson, de 1928:

---

<sup>23</sup> DA-RIN, 2006: 136

<sup>24</sup> John Grierson, "The documentary Idea: 1942". EM HARDY, 1946:180.

<sup>25</sup> "The EMB Film UNit". Em HARDY, 1946: 100.

Em seu primeiro relatório, Grierson argumentava que o cinema americano tinha logrado um alto nível de comunicação com o público, mas as questões sociais costumavam ser diluídas em histórias que enfatizavam conflitos amorosos e dilemas individuais. No cinema soviético ocorria o oposto: as questões individuais, capazes de motivar a identificação do público, eram submetidas aos aspectos sociais e políticos. Para realizar um cinema eficazmente comprometido com a educação pública, era necessário chegar a uma síntese entre a representação das questões individuais e sociais. E o gênero das atualidades bem poderia oferecer uma base para esta síntese<sup>26</sup>.

O projeto expositivo idealizado por Grierson é amplamente reconhecido como o modelo de referência do documentário clássico e continua a ser utilizado até os dias de hoje como o formato normativo para filmes e programas de televisão na produção de conteúdo documentário. Até o início dos anos 1960, a maior parte dos documentários se enquadrava no formato expositivo. A chegada do filme *As primárias (1960)* vem apresentar uma maneira completamente distinta de enquadrar a realidade e marcar um período de transição na história da linguagem documentária deflagrando o nascimento do estilo denominado de direct cinema ou cinema direto.

O contexto social e político efervescente dos anos 60 desempenhou um papel decisivo no surgimento do cinema direto. Esse período estimulou a emergência de novas perspectivas, provocando uma atualização das propostas estéticas no universo do filme documentário. As transformações sociais, políticas e culturais da época trouxeram à tona questões e conflitos urgentes que clamavam por uma representação mais imediata e autêntica da realidade. O cinema direto revelou-se como uma resposta a esse desejo por uma abordagem documental mais engajada, que rompesse com a austeridade e o didatismo tradicionalmente associado ao formato expositivo. Esse período foi caracterizado por um intenso ativismo político e social na América do Norte, incluindo o movimento pelos direitos civis, a revolução nos costumes, os protestos contra a Guerra do Vietnã, os movimentos contraculturais, os impactos dos assassinatos políticos e a explosão global dos meios de comunicação. Essas mudanças fomentaram uma abordagem mais direta na representação documentária que queria tentar capturar essa realidade pungente, caótica, polarizada e de horizontes revolucionários da década de 1960. O formato canônico da enunciação expositiva greirsoniana certamente não

---

<sup>26</sup>DA-RIN, 2006: 86.

correspondia às ambições das novas gerações de cineastas a despeito do modo documentário expositivo exercer influência significativa e ser o formato mainstream na televisão. Os cineastas estavam dispostos agora a romper com as convenções estabelecidas e buscar abordagens mais ousadas e inovadoras que refletissem os novos tempos, capturando o instante presente da realidade da maneira mais próxima possível e desafiando as normas tradicionais da representação e narrativa.

O cinema direto vem modernizar a linguagem do filme documentário. Como observado acima, ele é marcado por uma abordagem observacional e pouco intervencionista e situa-se num dos *modos de representação* existentes do documentário: o modo observacional de representação. Sobre o cinema direto, Nichols afirmou:

As imagens resultantes lembram, muitas vezes, a obra dos neo-realistas italianos. Olhamos para dentro da vida no momento em que ela é vivida. Os atores sociais interagem uns com os outros, ignorando os cineastas. Frequentemente, as personagens são surpreendidas em ocupações urgentes ou numa crise pessoal, que exigem sua atenção, afastando-a da presença dos cineastas. Como na ficção, as cenas costumam revelar traços de caráter e individualidade. Fazemos inferências e tiramos conclusões baseados no comportamento que observamos ou a respeito do qual ouvimos. O isolamento do cineasta na posição de observador pede que o espectador assuma um papel mais ativo na determinação da importância do que se diz e faz.<sup>27</sup>

Silvio Da-Rin, cineasta, pesquisador e técnico de som, resume o que para ele representava a filmagem no estilo *cinema direto*:

[O cinema direto] defendeu radicalmente a não intervenção; suprimiu o roteiro e minimizou a atuação do diretor durante a filmagem; desenvolveu métodos de trabalho que transmitiam a impressão de invisibilidade da equipe técnica; renunciou a qualquer forma de “controle” sobre os eventos que se passavam diante da câmera; privilegiou o plano-sequência com a imagem e o som em sincronismo; adotou uma montagem que enfatizava a duração da observação; evitou o comentário; a música off, os letreiros e as entrevistas. Nenhuma forma de encenação faz parte dos métodos observacionais, uma vez que estes recusam qualquer preparação prévia ou controle exercido sobre os materiais filmados<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup>NICHOLS, 2001: 101.

<sup>28</sup> Da-RIN, 2006: 144.

Esse formato documentário procurava contrapor-se ao modelo de documentário expositivo clássico. Aproveitando-se da autonomia dos novos equipamentos, na concepção dos realizadores do cinema direto, seria possível sacrificar todas as formas de controle que um cineasta poderia exercer na encenação, no arranjo ou na composição de uma cena à observação espontânea da experiência vivida. Em termos de ritmo, da montagem, o cinema direto queria dar uma ideia da duração real dos acontecimentos e, para isso, buscou romper com o ritmo dramático dos filmes de ficção convencionais e com a montagem, às vezes, apressada das imagens que sustentavam os documentários expositivos ou poéticos. Um aspecto incontestável, embora nem sempre plenamente assumido por todos os realizadores e entusiastas do cinema direto, é a presença da performatização como elemento fundamental deste formato. A ideia de performance neste contexto implica que as personagens em cena, ou seja, as pessoas envolvidas na filmagem do documentário, e para as quais a câmera e o microfone são dirigidos dentro do filme, acabam performando enquanto estão sendo registradas em função do aparato cinematográfico presente.

O etnógrafo e realizador, Jean Rouch, desde logo cedo em sua carreira, teve plena consciência da potencialidade desse dispositivo e adotou-o como técnica e estratégia em seus filmes etnográficos. Rouch tinha a convicção de que a presença da câmera serviria como um elo entre documentarista e documentado que poderia despertar (consciente ou inconscientemente), à semelhança de um processo psicanalítico, através aqui da performance, comportamentos em suas personagens que não seriam, talvez, despertados sem a presença do aparato e da equipe. Para Rouch, o cinema é um cinema do olhar por tratar-se de um cinema sobretudo de imagens. Nele, a realização espontânea do realizador-operador de câmera rege-se pela possibilidade que as câmeras atuais proporcionam de ver o filme no visor: o cineasta torna-se o primeiro espectador de um filme que está a realizar. O segundo espectador é o montador e o terceiro é a quem se destina o filme<sup>29</sup>. Rouch cunha o termo *cine-transe*. O realizador acredita que o processo de filmagem de um ritual num contexto de filmagem etnográfico — três pessoas coreografadas: cinegrafista, técnico de som e alguém a segurar e escorar o cinegrafista — reproduz, curiosamente, o trio que é encontrado na dança de possessão quando os cavalos são iniciados na dança: uma mulher leva pela cintura um cavalo que será possuído, e ela é precedida por alguém que lhe indica o caminho. Sobre o cine-transe e a sua importância no registro dos rituais, Rouch acredita que esse formato contribui na medida em que deixa o protagonista que está a ser registrado confortável e estimulado:

---

<sup>29</sup> Jean Rouch, cinemateca portuguesa, 2011: 56.

Por quê esse empenho do corpo e do olhar, que vai além da fruição do operador, porquê essa dramatização do risco técnico, e até do tecnológico? É que esse cinema implica a fruição dos atores que, precisamente, vivem um drama no qual o papel da câmera é muito importante. Na aldeia onde há vinte anos faço filmes, quando filmo alguém em transe, ele pensa que a câmera me permite ver o gênio invisível que irá possuir um cavalo. Logo, para ele, o fato de eu não parar de filmar quando a orquestra pára significa que o gênio continua por ali: isso estimula-o necessariamente (...) A presença da câmera era tão importante como a música, ou os louvores que os sacerdotes dirigiam aos deuses para chamá-los, etc. Tornava-me um dos artesãos de um ritual: é essa a intolerável desordem criada pela introdução da câmera <sup>30</sup>.

Tendo em vista essa concepção de uma performance despertada justamente pela presença *in loco* da câmera e equipe no ato da filmagem, fica-se com a impressão de que a imagem muitas vezes atribuída para ilustrar o cinema direto, de tratar-se de uma filmagem observativa à semelhança de uma “mosca na parede”, surge como flagrantemente enganosa. Este formato carrega pouca coisa de uma câmera escondida, muito pelo contrário. A total transparência idealizada numa câmara oculta ou *candid-eye*, não faz juz a verdade da experiência de filmagem e abordagem dos cineastas do cinema direto. Não é querer utilizar uma câmera às escondidas — o que convenhamos, seria eticamente bastante reprovável — mas permitir justamente que os personagens brilhem em seu próprio domínio, em seu próprio palco da vida. Como é observado com Bob Dylan, JFK, Luis Inácio Lula da Silva, Nelson Freire, entre outros, protagonistas-celebridades de filmes documentários observacionais registrados no modelo do cinema direto.

Sobre o exercício da montagem no cinema direto, Nichols, recupera um trecho escrito pelo realizador David Mac Dougall em “When less is less”, *Transcultural Cinema*, p. 215, em que ele descreve que o fascínio da experiência vivida é algo que é experimentado mais claramente como uma diferença entre dailies e uma sequência editada. Os copiões parecem ter uma densidade e uma vitalidade que faltam ao filme montado. A perda acontece, mesmo quando acrescentam estrutura e perspectiva:

A sensação de perda parece identificar valores positivos percebidos nos dailies e pretendidos pelo cineasta na hora da filmagem, mas não realizados no filme pronto. É como se o ato de filmar, de alguma maneira, contradissesse as próprias razões para fazer filmes. Os processos

---

<sup>30</sup> idem: 57.

de montagem baseada nos copiões envolvem tanto a redução do comprimento total como o corte da maioria dos planos para comprimentos mais curtos. Esses dois processos, progressivamente, centralizaram significados especiais. Às vezes, os cineastas parecem reconhecer isso, quando tentam preservar algumas das características dos dailies em seus filmes ou quando reintroduzem essas características por outros meios.<sup>31</sup>

A presença da câmera na cena atesta sua presença no mundo histórico. Isso confirma a sensação de comprometimento ou engajamento com o imediato, o íntimo, o pessoal, no momento em que ele ocorre. Essa presença ontológica — fato imensamente valorizado na filmagem em cinema direto — confirma a sensação de fidelidade ao que acontece e que pode nos ser transmitida pelos acontecimentos, como se eles simplesmente tivessem acontecido à despeito da presença da câmera e jamais em razão dessa presença. Nesse sentido, eventuais gestos deliberados de intervenção por parte de alguns realizadores não são procedimentos habituais e tampouco estão alinhados com as convenções adotadas e idealizadas pelos precursores do cinema direto. A ideia de interagir com as personagens, pautar tematicamente os diálogos, delinear uma linha narrativa ou outras formas de “contaminar a realidade”, diverge dos princípios deste cinema, que é, em teoria, estritamente observacional. O cinema direto em sua forma idealizada, em que é valorizado o distanciamento irrestrito do documentarista com o universo documentado, procura criar uma representação da realidade intocada que, em sua essência, é inatingível. Richard Leacock sintetizou esta aversão às tentativas de interferir nas situações filmadas no título de um artigo de 1961: “Por um cinema não controlado”<sup>32</sup>. Em uma entrevista concedida no mesmo ano, retomou essa ideia:

Muitos cineastas acham que o objetivo do realizador é ter completo controle. Então, a concepção do que está passando é limitada pela concepção do cineasta. Nós não queremos impor esse limite à realidade. O que está em curso, a ação, não tem limitações, tampouco o significado do que está ocorrendo. O problema do cineasta é antes de tudo um problema de como transmitir o que está em curso.<sup>33</sup>

Segundo Silvio Da-Rin, a tendência observacional substitui a função de “tratamento criativo da realidade”<sup>34</sup> por um objetivismo extremado, uma tentativa idealista de comunicar

---

<sup>31</sup> NICHOLS, 2001: 150.

<sup>32</sup> LEACOCK, 1961.

<sup>33</sup> Richard Leacock, em MEKAS, 1961: 15.

<sup>34</sup> Definição criada por John Grierson para significar o filme documentário. Grierson defendia a ideia de que os documentários deveriam ir além do mero registro factual e buscar uma representação artística da realidade. Ele

“a vida como ela é vivida”: “É a vida observada pela câmera e não, como no caso de muitos documentaristas, a vida recriada para a câmera”<sup>35</sup>. Esta negação dos métodos interpretativos do documentário clássico se dá paralelamente a uma espécie de retomada da vertente científicista do cinema das origens. Nos textos dos diálogos do direto puro são frequentes os elogios ao registro despojado presente nas *atualidades Lumiere*. Leacock, representante do documentário observacional nos EUA, exemplifica essa concepção:

Se voltarmos aos primeiros dias do cinema, encontraremos neles uma noção recorrente que talvez nunca tenha sido bem compreendida e que é o desejo de usar um aspecto do filme que lhe é propriamente específico, distinguindo-se completamente, por exemplo, do teatro: registrar aspectos do que de fato aconteceu numa situação real<sup>36</sup>.

Ruspoli, representante do documentário observacional na Europa, alinha-se à Leacock e inspira-se nos primórdios do cinema para tentar renovar a linguagem documentário na década de 60:

As primeiras actualidades, os primeiros cine-documentos (...) comprovam o formidável interesse que experimentaram os primeiros cineastas da época do mudo pelo acontecimento na sua realidade”.<sup>37</sup>

Para Drew, Leacock, DA Pennebaker, e os entusiastas do cinema direto na europa, a comunicação com o público dependia estritamente de transmitir da forma mais fiel possível a sensação experimentada durante a filmagem. Segundo Silvio Da-Rin, no discurso dos cineastas do *direto* são raras as considerações sobre questões de natureza formal: “A função estética do cinema era indisfarçavelmente submetida a uma função epistêmica,<sup>38</sup> o que poderia ser explicado pela origem e os objetivos jornalísticos da Drew Associates e de outros grupos de cineastas que visavam primordialmente a veiculação dos seus trabalhos na televisão. Nem por isso adotavam uma perspectiva informativa. Tratava-se primordialmente de comunicar uma sensação de presença física, privilegiando a “autenticidade”: “Eu não acho que os filmes devem fornecer informação. Filmes devem ser antes de tudo algo de que você

---

encorajava os cineastas a valorizarem os recursos audiovisuais para transmitir uma visão particular sobre o tema abordado a fim de estimular a reflexão no público.

<sup>35</sup> REYNOLDS, em JACOBS, 1979: 401.

<sup>36</sup> LEACOCK, 1961: 25.

<sup>37</sup> RUSPOLI, 1963: 3.

<sup>38</sup> Jacques Aumont propõe três categorias funcionais para a imagem: simbólica, epistêmica e estética. vi “A imagem”, AUMONT, 1990: 80.

não duvide. Você confia naquilo que você vê”.<sup>39</sup> De certo modo, substituía-se a legitimação científica: câmera e gravador eram como que comparados a instrumentos de inscrição automática dos resultados de uma observação empírica. Torna-se evidente a percepção que prevalecia entre os idealizadores e fundadores do cinema direto na época em relação ao papel legado aos documentaristas: com o surgimento dos novos equipamentos, os cineastas sentiam-se obrigados a explorar a “realidade” agora acessível pela primeira vez. Da-rin faz uma leitura cética dessa visão quase evolutiva e linear do documentário que parecia sustentar o discurso de muitos entusiastas do cinema direto na década de 60:

Alguns realizadores pareciam acreditar que este cinema observacional estaria concretizando um sonho antigo: “Documentaristas sempre tiveram o ideal da câmera como um observador imparcial e não incômodo, captando imagens e sons da vida real”<sup>40</sup>. O deslumbramento frente ao som sincrônico e à portabilidade dos novos equipamentos sugeriu uma leitura evolucionista do “ideal documentário”, como se ele se confundisse com uma busca historicamente contínua e cumulativa visando o registro completo da superfície da realidade. Segundo esta visão, as limitações do equipamento é que teriam sempre induzido os cineastas a encenações, relatos verbais e artifícios de montagem; cada progresso técnico corresponderia a uma “captação” quantitativamente mais significativa do “real”, um passo a mais no preenchimento de uma carência fundamental<sup>41</sup>.

A opção por essa representação documentária mais neutra possível, destituída de elementos que possam autenticar a ocorrência de um encontro entre documentaristas e documentados, acaba por ser uma escolha que busca, intencionalmente, anular a ideia de uma subjetividade ou, no uso de uma expressão do vocabulário cinematográfico: anular a presença (e/ou denúncia) de um “ponto de vista”<sup>42</sup>. É, sobretudo, a busca pelo que seriam os fatos da realidade que os realizadores do cinema direto almejam:

“O que é isto que nós, cineastas, estamos fazendo, então? O mais próximo que eu posso chegar de uma definição precisa é que o filme pronto — filmado e montado pelo próprio

---

<sup>39</sup> D.A. Pennebaker, em MEKAS, 1961:20.

<sup>40</sup> REYNOLDS. Em JACOBS, 1979: 403.

<sup>41</sup> DA-RIN, 2006: 140.

<sup>42</sup> O ponto de vista cinematográfico refere-se à perspectiva ou posição a partir da qual uma cena ou sequência de um filme é filmada. É a escolha específica do cineasta em relação à posição da câmera, ângulo, enquadramento e composição visual para transmitir uma determinada mensagem, criar uma atmosfera ou influenciar a percepção do espectador. O ponto de vista cinematográfico pode variar de uma ampla tomada de cena que observa de uma distância, a um close-up detalhado que se concentra em expressões faciais, gestos ou objetos específicos. Ele desempenha um papel crucial na narrativa cinematográfica, permitindo que os cineastas transmitam emoções, informações e criem uma experiência visual para o público.

cinesta — é um aspecto da percepção do cineasta do que aconteceu. Assumindo que ele não faça direção. Sem interferência. Falando de modo informal, nossos filmes são o público. Um público registrado”.<sup>43</sup>

É possível notar uma aspiração do diretor Albert Maysles em apagar a figura do diretor, que ele percebe como alguém que tem o potencial de distorcer a realidade ao ser visto como uma figura "controladora". Maysles parece acreditar que isso poderia resultar em uma manipulação prejudicial da "realidade". Em sua visão, um diretor deveria ser “apenas um observador”. No entanto, surge a pergunta: é possível ser um observador sem ter algum tipo de ponto de vista?

“Lembre-se: como documentarista, você é um observador, um autor, mas não um diretor; um descobridor, não um controlador. Não se preocupe achando que sua presença com uma câmera mudará as coisas. Não se preocupe acreditando que faz parte daquilo e entender que é em seu favor que, dos dois instintos (o de revelar ou de manter um segredo), o mais forte deve ser o de revelar”.<sup>44</sup>

A visão compartilhada por muitos militantes do cinema direto, como Maysles, parece estar fundamentada na ideia de que a realidade é composta por fatos, isto é, eventos ou informações que são considerados verídicos e podem ser objetivamente verificados. De acordo com essa perspectiva, o processo de filmagem no estilo direto equivale a um "registro dos fatos", resultando assim em uma representação precisa da realidade que não é influenciada por opiniões pessoais ou crenças individuais, contradições, ambiguidades e paradoxos. Nesta visão pragmática, filmar fatos não dependeria tanto de um diretor. Vem a calhar precisamente para a cartilha do cinema direto tentar anular a presença de experiências subjetivas e reforçar aquelas empiricamente confirmadas que não estão sujeitas a interpretações.

“Eu reajo fortemente contra o chamado documentário de "ponto de vista" porque acredito que o ponto de vista com o qual você começa limita o resultado, não importa qual seja... Eu sinto que um filme documentário, que tem uma obrigação acima de tudo, ele precisa ser factual. Para mim, ele tem uma segunda obrigação, que é ser imparcial. Então, se houver um

---

<sup>43</sup> via JACOBS, 1979: 406.

<sup>44</sup> Albert Maysles citado em LABAKI, 2015: 128.

juízo a ser feito, ele deve vir do espectador. E o espectador deve ter uma boa quantidade de informações para fazer o seu juízo”.<sup>45</sup>

Albert Maysles, autor das duas últimas citações, foi diretor de fotografia do último filme de Robert Flaherty, (1948), e um dos câmeras, ao lado de Richard Leacock, no clássico filme *Monterey Pop* (1968), de DA Pennebaker, filme que trata do festival de mesmo nome realizado em 1967 nos EUA. Ao analisarmos o filme, no entanto, fica a sensação de que a carta de intenções de Maysles não chegou a se concretizar naquele projeto. Dave Saunders<sup>46</sup>, acadêmico, critica de maneira contundente a intenção de uma abordagem imparcial no projeto de *Monterey Pop*:

Ao considerar um cenário como o Festival Monterey Pop, a avaliação contemplativa, em oposição ao devaneio extasiado, seria a abordagem mais racional, tendo em vista os ideais proclamados por Maysles de historicidade e imparcialidade; no entanto, a racionalidade, em "Monterey Pop", foi subordinada sem reservas ao sensualismo: "Como em um devaneio... Todas as necessidades são gratificadas" por uma imersão autocomplacente na bolha fantasiosa de vitalidade e excitação. As obrigações empíricas de Pennebaker para com o espectador, por mais que existam, não são cumpridas. Ao procurar por diversão, ou ao buscar santificar ou purificar um evento - ou neste caso, uma ética inteira - um filme pode ser pouco mais do que propaganda sintética, uma benigna e intencional *Triunfo da vontade* (Leni Riefenstahl, 1935), na qual não Adolf Hitler, mas o avatar oriental Ravi Shankar encanta e incita as massas ao êxtase.<sup>47</sup>

Em decorrência do nome de batismo, todos os cineastas que viriam a se aventurar pelo cinema documentário tiveram que lidar, de uma maneira ou de outra, com as conotações de evidência e prova que o termo *documentário* sugeria. Para cineastas como Albert Maysles, a expressão serviu de farol e, em alguma medida, de justificativa para crer na possibilidade do registro cinematográfico enquanto um hospedeiro imparcial dos fatos. Com semelhante rigor normativo, os cineastas da Drew Associates, se inscreveram nesta tradição que buscava reduzir a realidade à sua visibilidade. A disponibilidade de aparelhos leves, capazes de registrar imagem e som em sincronismo, fomentou uma espécie de ilusão realista, que consistia em reduzir a realidade a suas aparências sensíveis. Para os cineastas

---

<sup>45</sup> Albert Maysles citado em BELL, Dale (1999) "*Woodstock: An inside look at the movies that shook up the world and defined a generation*". Michael Wise productions.

<sup>46</sup> Dave Saunders é professor convidado em estudos de cinema na Royal Holloway, Universidade de Londres.

<sup>47</sup> SAUNDERS, 2007: 97.

documentaristas que não acreditam nessa possibilidade, a expressão é hoje ainda problemática. Segundo Silvio Da-rin, “volta e meia um crítico incorre no nominalismo e, ao invés de remeter o significado da palavra documentário ao exame histórico da tradição que o criou, faz o caminho inverso, puramente etimológico, de subsumir a tradição do documentário ao termo que o designa”<sup>48</sup>. Seria possível registrar a realidade descontaminada de qualquer vestígio de uma autoria? Seriam os filmes do cinema direto, conforme o modelo idealizado na década de 60, a comprovação empírica da possibilidade de se reter aspectos da realidade à maneira de uma prova ou documento dissociados de um ponto de vista?

### 1.3: A fé na verdade da observação

Atualmente, a compreensão do filme documentário enquanto um registro ancorado somente numa dimensão evidencial do filme não tem muitos apoiadores. A ideia de que o documentário poderia ser um instrumento de reprodução objetiva do real acabou por dar lugar à concepção de que ele é apenas mais uma forma de representação da realidade. Ironicamente, John Grierson, lembrado, também, não por ser o criador do termo ‘documentário’, mas por ser quem recuperou e eternizou a expressão<sup>49</sup>, nunca acreditou na falácia de que a imagem cinematográfica pudesse reproduzir por mimetismo a realidade. Para o pai do documentário institucional e propagandístico, a abordagem por um tratamento criativo da realidade sempre esteve no centro da ideia da criação do filme documentário:

“A idéia de um espelho voltado para a natureza não é tão importante numa sociedade dinâmica e mutante quanto a de um martelo que a forja (...) É como um martelo e não como um espelho que eu tenho procurado usar o meio que caiu em minhas inquietas mãos”.<sup>50</sup>

A despeito das diferenças de estilo e abordagem dos fundadores, Robert Flaherty e John Grierson, que lançaram as bases da tradição do documentário, no que toca a

---

<sup>48</sup> DA-RIN, 2006: 92

<sup>49</sup> AUFDERHEIDE, 2007: 13.

<sup>50</sup> Grierson citado por HARDY, 1946: 24.

compreensão do gênero enquanto dispositivo de mediação da realidade, comungavam da mesma posição: para ambos o documentário não poderia ser considerado um espelho da própria realidade. Flaherty e Grierson, cada um a seu modo, nunca tiveram a ilusão de uma abordagem inteiramente objetiva do real. Flaherty construiu dramas sem preocupações extremas com fidelidade, assumindo que às vezes era preciso mentir para comunicar o verdadeiro sentido das coisas e, Grierson, acreditava que “não existia verdade até que você a formalizasse e que esta era uma interpretação”<sup>51</sup>. O filme precursor de Flaherty, o clássico absoluto *Nanook of the North* (Flaherty, 1922), proporcionou para Grierson um protótipo, inclusive, porque não se limitava a descrever aspectos do mundo empírico. O que a câmera de Flaherty registrou naquele filme, e nos subsequentes que produziria, não seria a “realidade total”, mas apenas fragmentos de sua aparência visual. A realidade essencial e subjacente, não apreensível à primeira vista, dependia de um trabalho de interpretação: observação, planejamento, caracterização, filmagem e montagem. Segundo, Silvio Da-Rin, *Nanook of the North* possuía até mais semelhanças do que dessemelhanças com o cinema documentário<sup>52</sup>.

A compreensão acerca de como os próprios precursores percebiam o filme documentário no início do século passado, leva-nos à hipótese de que o cinema direto que surge e se desenvolve muito tempo depois, no início da década de 60, fosse, talvez, concomitantemente: moderno e retrógrado. Isto é, se por um lado o cinema direto renovou o gênero documentário, promovendo o uso criativo do advento dos novos equipamentos e estabelecendo novos pressupostos estéticos para a representação na produção do filme documentário — em consonância com um novo mundo que se descortinava na década de 60 e que reclamava uma abordagem mais imediata e autêntica —, por outro lado, a natureza das suas ideias fundantes, como, por exemplo, a crença na técnica e na experimentação como veículo de acesso absoluto e privilegiado ao real, e a valorização da tecnologia como meio direto para um ‘despertar social’, aproximou o cinema direto, acreditamos, anacronicamente, de concepções positivistas do século XIX. Há séculos atrás, o entusiasmo com as tecnologias emergentes e a crença no progresso contínuo da humanidade por benefício da ciência e da revolução industrial despertavam uma euforia descalibrada e impunham uma leitura evolucionista e secular, representada, em última instância, pelo fetiche com a “máquina”, símbolo máximo de progresso e ciência.

---

<sup>51</sup> John Grierson, “I drive my authority from Moses”. Citado por AITKEN, 1990: 7.

<sup>52</sup> DA-RIN, 2006: 93.

Alguns realizadores pareciam acreditar que o cinema direto estaria concretizando um sonho antigo: “Documentaristas sempre tiveram o ideal da câmera como um observador imparcial e não incômodo, captando imagens e sons da vida real”<sup>53</sup>. O deslumbramento frente ao som sincrônico e à portabilidade dos novos equipamentos sugeriu uma leitura evolucionista do “ideal documentário”, como se ele se confundisse com uma busca historicamente contínua e cumulativa, visando o registro completo da superfície da realidade. Segundo esta visão, teriam sido sempre as limitações do equipamento a induzir os cineastas a encenações, relatos verbais ou artifícios de montagem, correspondendo, cada progresso técnico, a uma “captação” quantitativamente mais significativa do “real”, um passo a mais no preenchimento de uma (suposta) carência fundamental.

“A tecnologia, superando tempo e espaço, aproximou toda a vida na Terra de tal forma que os "fatos" mais remotos, assim como aqueles mais próximos, tornaram-se significativos para a vida de cada indivíduo. A razão deu origem à secularização do divino. Tudo o que acontece na Terra se tornou mais interessante e mais significativo do que nunca. Nossa era exige o fato documentado... A moderna tecnologia reprodutiva do cinematógrafo foi única na resposta à necessidade de sustentação factual... A câmera criou um reservatório de observação humana da maneira mais simples possível”<sup>54</sup>.

Os defensores do cinema direto, alinhado com essas ideias evolucionistas, do método empírico e factual, adotaram uma visão redentora do progresso técnico, reinterpretando de forma teleológica a tradição documental e enfatizando a “transparência” frente ao real. Nessa abordagem, eles se consideravam como estando no limiar entre o auge de um longo processo histórico de renovação e o começo de uma nova era:

Se outros cineastas seguirem o exemplo de Leacock, é inteiramente possível que surja toda uma nova tradição do documentário: a tradição de “ir de encontro à realidade do país” de um modo mais íntimo, interessante e humanamente importante do que qualquer Grierson imaginou”<sup>55</sup>

A retórica dos cineastas do cinema direto “puro” e da parcela da crítica que aderiu a seus princípios expressava um movimento ao mesmo tempo de ruptura e de continuidade com a tradição documentária. De ruptura com os aspectos interpretativos do documentário

---

<sup>53</sup> REYNOLDS In JACOBS, 1979: 43.

<sup>54</sup> Hans Richter, cineasta vanguardista, trecho de 1930. Citado em *The struggle for the Film*, trans. Ben Brewster (New York: St Martins Press, 1986), 42-44)

<sup>55</sup> CALLENBACH, 1961:40.

clássico e de continuidade com uma ideologia documental que remonta às origens do cinematógrafo e dos Lumiere. As semelhanças entre a devoção ao real promovida por este cinema direto quase sacralizado e a apologia ao pensamento positivista, suas imagens autênticas da natureza e do mundo veiculadas pelo modelo Lumiere, traduziu-se num “fetichismo do documento filmado”<sup>56</sup>. O fundamento daquele fetichismo era o caráter supostamente evidencial da imagem fotoquímica decorrente do seu processo mecânico de produção, por oposição ao processo manual que caracterizava a imagem pictórica tradicional.

A fotografia foi recebida por muitos como “um espelho de cujo testemunho material ninguém poderia suspeitar”<sup>57</sup>. Ou, como disse Oliver Wendell Holmes, “um espelho dotado de memória”<sup>58</sup>. Para o bem ou para o mal, a clivagem arte vs técnica marcou os discursos sobre a fotografia praticamente desde o seu surgimento. Realismo, naturalismo e cientificismo confluíram para um estuário positivista em que a única forma válida de conhecimento era aquela que se baseava nos fatos e a experiência era o critério absoluto da verdade. Naquele contexto, a imagem automática produzida pela câmera fotográfica se afirmava como uma imagem decalcada sobre a própria natureza e, para muitos, portadora de uma “verdade dos fatos”. Equiparada aos demais dispositivos da inscrição a serviço do método experimental da ciência moderna, a câmera fotográfica não seria um recurso para a interpretação do mundo, mas um instrumento de seu registro objetivo. Esta concepção cientificista do processo fotográfico estava, por certo, inserida em uma tradição ocidental do ver e da visão que remonta há séculos e que conheceu um momento de esplendor no Renascimento. Tal hegemonia do visível foi realimentada pelo advento de dispositivos de registro mecânico como a fotografia e o cinema<sup>59</sup>.

O formato documentário, à medida que se desenvolve no pensamento de muitos realizadores como um dispositivo intrinsecamente destinado a reproduzir a realidade, traz à tona o debate em torno da oposição polarizada entre ‘objetividade’ e ‘subjetividade’. Isso significa que um realizador que se autodenomina documentarista pode optar por buscar um registro ‘verdadeiro’ da realidade ou não. Se a abordagem for objetiva, o resultado será considerado mais “real”, enquanto qualquer intervenção, manipulação, recriação ou construção de um ponto de vista pode ser vista como um registro de menor qualidade e será

---

<sup>56</sup> BURCH, 1987: 69.

<sup>57</sup> Édourd Charton, apresentando a seus futuros leitores *Le Tour Du MOnde*, em 30 de Junho de 1860. Citado por GAUTHIER, 1987:31.

<sup>58</sup> Citado por WILLIAMS, 1993: 9.

<sup>59</sup> DA-RIN, 2006: 94.

taxado pejorativamente de subjetivo. Aqui, é um manancial importante para o desenvolvimento do projeto de pensamento positivista e científico nas artes visuais.

Todos esses desejos manifestados pelos primeiros praticantes do cinema “factual”, a descoberta das leis do movimento cinematográfico e a aperfeiçoabilidade da percepção, estão profundamente implicados no projeto científico. Foi o domínio da não ficção que mais explicitamente articulou essa ânsia científica; foi também nesse domínio que os debates em torno de evidência, objetividade e conhecimento se têm centrado. A hipótese que levanto é que o filme de não ficção e o projeto científico estão historicamente ligados. O trabalho de vários estudiosos corrobora este ponto. Argumentaria ainda que, ao longo dos anos, as relações percebidas entre os dois, quer pela comunidade de praticantes, como por críticos e estudiosos, mudaram de forma bastante significativa. No período pós-Segunda Guerra Mundial, o status da díade documentário/ciência frequentemente se concentrou na questão particularmente complexa da objetividade<sup>60</sup>.

Tal como observa Michael Renov, o gênero documentário sempre esteve mais intimamente ligado à ciência do que a ficção. Desde os experimentos proto-cinematográficos de Edward Muybridge e de outros precursores na locomoção humana e animal, o cinema demonstrou um potencial para a observação e investigação de pessoas e fenômenos sociais/históricos. Como instrumento de tecnologia “reprodutiva”, o cinema foi dotado do poder de preservar e representar o mundo em tempo real. Um dado interessante apontado pelo autor, diz respeito ao contexto do surgimento das correntes positivistas e do estigma e descrédito legado, desde então, à ideia da presença da subjetividade. E essa visão vai ter influência decisiva na equívoca expectativa e fé atribuída ao documentário como um dispositivo reprodutor fiel, neutro e objetivo da realidade.

Enquanto as dificuldades em torno das distinções entre conhecimento subjetivo e objetivo na tradição intelectual europeia são antigas, os desenvolvimentos na filosofia clássica alemã a partir do final do século XVIII foram cruciais para a compreensão atual. Especialmente no âmbito estético, um dualismo explícito estava se formando até meados do século XIX. No entanto, mudanças importantes estavam em andamento. Enquanto nos séculos anteriores a visão escolástica predominante do subjetivo era "como as coisas são em si mesmas (do sentido de sujeito como substância)", e o objetivo era "como as coisas são apresentadas à consciência ('lançadas diante' da mente)", o surgimento do positivismo no final do século XIX efetuou uma reorientação radical de significado. Agora, o objetivo passou a ser interpretado como "factual, imparcial (neutro) e, portanto, confiável, em oposição ao sentido de subjetivo

---

<sup>60</sup> RENOV, 2008:173.

como baseado em impressões em vez de fatos e, portanto, influenciado por sentimentos pessoais e relativamente não confiável". A coexistência de uma ideologia positivista cada vez mais dominante com a tradição idealista residual tem gerado considerável mal-entendido.<sup>61</sup>

A (aparente) incorruptibilidade da óptica, no século XIX, garantiria a “verdade absoluta”, mas poucos são os que confiaram totalmente num cinema assim sem algum grau de reserva. E, se alguma vez o fizeram, não foi no cinema de ficção que depositaram essa esperança, ela ficou incumbida ao filme documentário. Mas, ironicamente, os realizadores precursores do gênero (Flaherty, Vertov e Grierson) jamais concordaram com este suposto objetivismo e incorruptibilidade da película e da ótica. Como já mencionado, a contribuição deles esteve sempre em acentuar justamente o caráter interpretativo, subjetivo e de representação da realidade presente em cada filme produzido. No entanto, dado os vínculos históricos do cinema documentário com projetos científicos, formatos observacionais e os protocolos de reportagem jornalística da televisão, não é de todo surpreendente que ao longo de todo o século XX, dentro da comunidade de praticantes e críticos do gênero, a presença da subjetividade tenha frequentemente sido compreendida como uma espécie de “contaminação” inevitável que deveria ser reduzida ao máximo em favorecimento da “verdade” presente em cada projeto.

---

<sup>61</sup> Idem: 172.

## Capítulo II: Às claras: desconstruindo o cinema direto

### 2.1: Subjetividade: uma presença objetiva no documentário

“Se todo o cinema é feito sobre o real e sobre o presente — no sentido de que só a matéria presente é passível de ser filmada — o documentário é o gênero cinematográfico em que o confronto com o real, como verdadeiro confronto de dois olhares em que nenhum deles pode controlar todas as regras, é a base da criação”.

José Manuel Costa<sup>62</sup>

“O verdadeiro filme não é o que está na tela, mas sim aquele que existe no ponto em que o pensamento do espectador encontra a tela”.

Frederick Wiseman<sup>63</sup>

Filmes autobiográficos, performáticos, interativos, ‘ensaios eletrônicos’, ‘vídeos confissões’, projetos em que a presença do autor no próprio corpo do filme ou vídeo é assumida de maneira explícita e cristalina, ganharam espaço nas produções documentárias, a partir do final dos anos 60, e tem sido, segundo o acadêmico Michael Renov, a tendência definidora da prática documentária no período “pós-verdade”<sup>64</sup>.

A segunda metade do século XX testemunhou uma rápida transformação das tecnologias leves no campo audiovisual. Essa evolução não ocorreu de maneira linear, mas sim em um ambiente de simultaneidade, onde a uniformização visual se espalhou por diversas plataformas cinemáticas. O fenômeno de sincronismo entre imagem e som acompanhou as mudanças que a grande mídia eletrônica (a televisão), mais que o cinema, produziu nos conteúdos de narrativas dramatizadas em rede. Neste sentido, uma certa crise da imagem começou, porventura, quando as imagens do cinema e do vídeo surgiram acompanhadas de som e movimento. “A imagem *viva do ao vivo* trouxe os ingredientes perfeitos para uma crise da ambiguidade”<sup>65</sup>.

---

<sup>62</sup> Frederick Wiseman - um olhar sobre as instituições americanas (Cinema Portuguesa, 1994: 16)

<sup>63</sup> Idem: 59

<sup>64</sup> O termo "pós-verdade" se refere a um período ou contexto em que os fatos objetivos têm menos influência na formação de opiniões públicas do que as emoções, crenças pessoais e narrativas persuasivas. É uma época em que as informações falsas ou enganosas podem ser disseminadas com eficácia e ganhar tração, muitas vezes devido a um ambiente de desconfiança em relação às fontes tradicionais de informação e ao crescimento de plataformas de compartilhamento de informações. VIA RENOV, 2008: 111.

<sup>65</sup> FLORENCIO, 2019: 131.

Ora, se alguma coisa mudou na relação entre mundo e imagem, ao nível do grau e não do tipo, foi a conformação com certo *excesso de subjetividade* que esta crise da imagem ampliou. Pensemos nas características paradoxais do cinema-verdade: um cinema em que se figura a dificuldade de uma percepção objetiva e ambígua dos espaços, em prol da reprodução de uma sensação de *se estar lá*. No cinema-direto, mesmo quando abana ou treme (como é natural numa câmara mais leve, pousada num ombro ou manuseada sem apoio fixo), a instabilidade da imagem produzida lembra o espectador que quem a filmou esteve de corpo presente. [É esse efeito que leva ao equívoco e popularizado termo “câmara à documentário”. Ao contrário de uma câmara pesada que antecipa (ou que simplesmente não reage) aos acontecimentos à sua frente, permanecendo invisível ou ‘muda’, a presença evidente de uma câmara à mão num cinema-direto expõe o paradoxo dos aparelhos fotográficos, em que a realidade objetificada na imagem é sempre produto de uma subjetividade que começa nos movimentos (deliberados ou não) que a câmara opera em relação ao objeto. Esse paradoxo soa a um estilo realista, porque antropomorfiza a câmara de filmar. O cinema dos irmãos Dardenne coroa esse pretensão estilo].

Os pontos levantados acima pelo autor revelam esse curioso paradoxo estabelecido no cinema observacional em que, a despeito da maneira de se filmar, denunciar, por sua natureza, uma presença evidentemente subjetiva/*voyeur* a enquadrar a realidade, esta mesmíssima câmara estaria encarregada de pretensamente capturar a *realidade objetiva* do mundo. Nas produções documentárias em 1ª pessoa, em razão da natureza da enunciação, da presença explícita do autor no próprio corpo do filme, o projeto documentário é “dispensado”, ou “absolvido”, do estabelecimento de um compromisso de fidelidade e verossimilhança na interpelação com a realidade. Muito diferente das expectativas depositadas nos projetos de documentário observacionais. Nestes, como é sabido, o enunciador não é usualmente visto nem ouvido no próprio corpo do filme, tornando-se uma (falsa) ausência. O documentário observacional, em razão desta suposta “transparência e neutralidade”, desperta nos espectadores essa ideia enganosa de ser “mais comprometido” com a “fidelidade” do registro do real e, conseqüentemente, “menos comprometido” com o uso de eventuais estratégias de subjetivação do seu autor. Nesta chave, nos perguntamos: seria o documentário observacional, à maneira de uma janela com os vidros fechados, uma representação objetiva da realidade, mesmo que parcial, e sobre a qual não se deve intervir? O que se vê filmado num documentário de modo observacional é o que de fato lá está, ou seja, o signo cinematográfico (o que vemos na tela) é seu referente (o que existia no mundo)?

Para nos aproximarmos de algumas respostas, começaremos, neste capítulo dois, num primeiro momento, por analisar argumentos e perspectivas de distintos autores que compreendem e defendem a ideia de que a subjetividade do documentarista na produção de um filme observacional é um dado presente e imutável; e abordaremos alguns traços característicos do cinema do realizador americano Frederick Wiseman, cuja obra, meticulosa e pessoal, é um exemplo da sofisticação e autoralidade que é possível atingir também no campo do documentário observacional. Mais adiante, analisaremos o filme *Entre eles*, um documentário de longa-metragem, atualmente em fase de finalização, do qual sou diretor e co-montador — e que se enquadra também na tradição das filmagens observacionais — e sobre o qual faremos um exercício de análise fílmica onde serão selecionados trechos que, somados aos meus comentários como realizador do projeto, servirão para fomentar a análise acerca da ausência (e dos limites) da intervenção e manipulação da realidade no contexto específico da produção de um filme neste subgênero documentário.

O documentário de modo observacional desperta uma série de considerações a respeito do ato de se observar os outros ocupando-se de seus afazeres. Sobre o aspecto da não-intervenção, o acadêmico Bill Nichols, interroga: “seria esse ato voyeurístico em si mesmo ou voyeur de si mesmo? Ele coloca o espectador numa posição necessariamente menos confortável do que o filme de ficção?”<sup>66</sup> Nichols, avalia que “essa posição de ficar olhando “pelo buraco da fechadura” pode ser desconfortável se o prazer de olhar tiver prioridade sobre a oportunidade de reconhecer aquele que é visto e de interagir com ele”. Quais as implicações deste desconforto? Mais: há indícios ou explicações sobre o status vigente da relação/contrato que foi estabelecida entre o realizador e as suas personagens? O espectador terá conhecimento se houve ou não consentimento das personagens em serem retratadas se este momento do acordo não é exposto no próprio filme? Existindo ou não consentimento, as personagens retratadas em frente a câmera estarão interagindo (ou atuando) de maneira que matize a nossa impressão enquanto espectadores a respeito delas? Se sim, para melhor ou para pior? E caso exista uma gestão dessa espontaneidade por parte das personagens, e o realizador se permita intervir no universo retratado, estes dados invalidariam a credibilidade do documentário que se qualifica como um *filme do modo observacional*? O filme documentário passaria a ser um registro “contaminado” ou “otimizado” pela eventual ingerência e intervenção da equipe? Ambas as opções numa espécie de *contaminação otimizante*?

---

<sup>66</sup> NICHOLS, 2001: 148.

Para Joris Ivens (1898 - 1989) — em trecho de artigo escrito ainda em 1939 — uma suposta “contaminação da realidade” por parte da equipe documentarista era, para ele, já naquela época, uma falsa questão. Utilizando a guerra civil espanhola como exemplo temático, o cineasta Holandês trata a respeito da objetividade e subjetividade em texto apresentado evento que então decorria no MOMA em Nova York:

Surge um grande problema aqui, que é o da objetividade e subjetividade do diretor. É preferível ver os dois lados da Guerra Civil Espanhol a vê-lá a partir da visão legalista e fascista em filmes diferentes? Vocês gostariam de ver um homem abordando os dois lados, tentando fornecer um ponto de vista objetivo?

Em relação a dilemas tão profundos quanto a vida e morte, democracia e fascismo, não existe objetividade para um artista. Nela, ele se enfraquece demais. Deve-se deixar o artista odiar e amar, concordar e discordar, porque isso irá refletir em seu trabalho. Seu trabalho tem que ser muito emocional. Podemos dizer que o documentário é uma representação emocional de fatos. O espectador pode tentar ser objetivo, mas não o diretor.

O documentário deveria ser considerado uma representação de um fato; mas, se insistem que se trata de uma forma de arte, até mesmo de uma boa forma educacional, temos o direito de sermos subjetivos sobre os temas que abordamos. Na verdade, vocês irão ver que estamos mudando nosso estilo. A tendência no momento é fazer filmes documentários de modo a aproximá-los das pessoas. Os filmes devem ter elementos de poder de convencimento. O fato de serem feitos em campo, com as próprias pessoas que passaram por determinada situação, é formidável. Fornece um toque convincente que o filme de ficção não possui. Ao assistir a *Nanook, o esquimó* (Robert Flaherty, 1922), ou a um filme que estou fazendo numa fazenda em Ohio<sup>67</sup>, a sensação é de que se está vendo algo real<sup>68</sup>.

Michael Renov, não apenas corrobora a defesa da subjetividade como um aspecto que deve ser explorado pelo realizador, como tem convicção de que a mesma é intrínseca e inalienável a todo projeto audiovisual. Renov reconhece, por princípio, que a mera presença da câmera já está moldando a realidade de alguma forma; o registro é fruto do resultado de “múltiplas intervenções que necessariamente se interpõem entre o signo cinematográfico e seu referente”. Isso não significa que a verdade factual não possa ser buscada, mas que a subjetividade é inerente a todo o processo independentemente de quão objetiva a intenção do cineasta possa ser.

---

<sup>67</sup> refere-se ao filme *Power and the Land* (1940)

<sup>68</sup> LABAKI, 2015: 44-45.

Sistemas de significado carregam consigo o peso de sua própria história e materialidade; Freud nos lembra que até mesmo a linguagem, o sistema de significado mais insubstancial, tem uma existência material no inconsciente. Ao assistir aos filmes mais verídicos, devemos lembrar, com Magritte, que isso também não é um cachimbo. Dado o argumento de verdade que persiste dentro do discurso documental como uma condição definidora ("o que você vê e ouve é do mundo"), o colapso entre o signo e o referente histórico é uma questão de preocupação particular. Nossas tentativas de "fixar" em celulóide o que está diante da câmera - nós mesmos ou membros de outras culturas - são esforços frágeis, se não totalmente insinceros. Sempre questões de seleção interferem (qual ângulo, tomada, estoque de câmera servirá melhor); os resultados são, de fato, intermediados, o resultado de múltiplas intervenções que necessariamente se interpõem entre o signo cinematográfico e seu referente.<sup>69</sup>

A presença do cineasta pode, também, se manifestar no resultado filmado a despeito das intenções dele próprio. Abaixo, Renov, cita Bazin quando este recupera um episódio de uma experiência de filmagem de uma expedição por barco à polinésia, ocorrido na década de 40, em que a filmagem da jornada sofreu de inúmeros problemas técnicos, resultando num filme repleto de defeitos na imagem e de ausência de planos.

Embora Bazin possa nos ter alertado para questões categoricamente relevantes, como uma ontologia fotográfica, ele também estava atento aos efeitos variáveis que a história exerce sobre as plateias e suas respostas à expressão cinematográfica. Em seu "Cinema e Exploração", Bazin discute os méritos relativos de alguns filmes que abordam a reconstrução visual de expedições científicas. Sua preferência é por um filme como *Kon-Tiki* (1949), a documentação de Thor Heyerdahl de uma viagem marítima de 4500 milhas, no qual apenas um pouco de filmagem - mal filmada, frequentemente subexposta em 16mm ampliado para 35mm - proporciona uma representação fundamentada da experiência: pois continua sendo verdade que este filme não é composto apenas pelo que vemos - suas falhas são igualmente testemunho de sua autenticidade. Os documentos ausentes são as impressões negativas da expedição - sua inscrição esculpida profundamente."

Esse episódio ilustra, didaticamente, a colaboração que pode existir quando a presença de elementos externos, ou seja, não previstos, se impõe no universo retratado, vindo

---

<sup>69</sup> RENOV, 2008: 111

a não só atestar, mas “intensificar a autenticidade” do referente que estava sendo captado. Aos olhos de quem assistiu, como Bazin ressalta, a má qualidade da película e a sub-exposição da fotometria não prejudicaram o retrato que os expedicionários planejavam compartilhar a respeito das dificuldades encontradas e da inclemência da jornada. Pelo contrário, as intempéries físicas provocadas no próprio corpo do filme, no sentido literal, ajudaram a intensificar o sentido de “verdade” daquela experiência, é a “*sua inscrição esculpida profundamente*”.

Como já sabemos, para Robert Drew, um dos fundadores do cinema direto, o documentário não deve conter traços de subjetividade: a personalidade do cineasta não deve estar diretamente envolvida na direção da ação.<sup>70</sup> Mas, mesmo no auge do próprio cinema direto, o espectro da subjetividade não pôde ser completamente eliminado. De acordo com o relato de Stephen Mamber’s, durante as filmagens do filme *Jane* (1962) — um filme típico representante do projeto do direto “puro” — surgiu uma discordância entre Robert Drew e DA Pennebaker sobre se o som da câmera deveria ser filtrado durante uma sequência prolongada com Jane Fonda. Naquela cena específica ela estaria sentada sozinha diante do espelho de seu camarim. “Pennebaker sentiu que o ruído deveria permanecer, deixando claro que o público não estava vendo Jane sozinha em seu camarim, mas sim Jane sozinha em seu camarim com uma câmera a observando. Para Drew, esse som deveria ser filtrado<sup>71</sup>.

O formato observacional é antes de mais nada uma proposição estética que se enquadra dentro de um gênero audiovisual ou, se ficarmos na estruturação desenvolvida por Bill Nichols, apenas mais um modo, entre outros, de representação dentro do filme ou vídeo documentário. A percepção do lugar a que pertence o documentário observacional dentro do estudo dos gêneros de filme, embora didático, talvez seja elucidativo pela sua força de evidência: se há outros formatos de interação e representação da realidade que pertencem ao gênero documentário, cada qual com suas convenções e naturezas distintas — vide a estruturação por distintos modos de Bill Nichols: expositivo, poético, participativo, reflexivo e performático — estaria então reservado ao documentário do modo observacional a proeza de capturar a realidade tal qual ela se apresenta sem diferenciação de referente e signo? Ou seria essa multiplicidade de estilos uma evidência de que o modo observacional é apenas mais um modo do gênero documentário, dotado das suas próprias convenções, a tentar

---

<sup>70</sup> WINSTON, 2000: 43.

<sup>71</sup> Stephen Mamber, *Cinema verite in america: studies in uncontrolled documentaries* (Cambridge. MIT press, 1974), 95

dialogar com a realidade especificamente através de uma proposta consciente, logo, intencional, de ocultação dentro no discurso/corpo do filme de todo elemento que possa ser potencialmente deflagrador da presença do aparato cinematográfico?

O que é o documentário? Uma resposta simples seria: um filme sobre a vida real. E esse é precisamente o problema; documentários são sobre a vida real; eles não são a própria vida real. Eles nem mesmo são janelas para a vida real. São retratos da vida real, usando a vida real como matéria-prima, construídos por artistas e técnicos que fazem inúmeras decisões sobre quais histórias contar para quem e com que propósito. Você poderia dizer então: um filme que faz o seu melhor para representar a vida real e não a manipula. E ainda assim, não há como fazer um filme sem manipular as informações. A escolha do tema, a edição e a mixagem do som são todas formas de manipulação. O jornalista de transmissão Edward R. Murrow certa vez disse: "Qualquer pessoa que acredita que cada filme individual deve representar uma imagem equilibrada não sabe nada sobre equilíbrio ou imagens". O problema de decidir quanto manipular é tão antigo quanto o próprio formato. "Nanook of the North" é considerado um dos primeiros grandes documentários, mas seus sujeitos, os Inuit, assumiram papéis sob a direção do cineasta Robert Flaherty, muito parecido com atores em um filme de ficção. Flaherty pediu a eles para fazer coisas que não faziam mais, como caçar morsas com uma lança, e os retratou como ignorantes em coisas que eles detiam conhecimento (...) Ao mesmo tempo, Flaherty construiu sua história com base em sua própria experiência de viver com os Inuit, que participaram voluntariamente de seu projeto e forneceram muitas ideias para o enredo.<sup>72</sup>

Robert Flaherty viveu com a comunidade Inuit por vários anos antes de filmar *Nanook of the North* (1922). Durante esse tempo, ele desenvolveu um relacionamento próximo com eles e aprendeu muito sobre suas vidas, cultura e tradições. Muitos dos momentos retratados no filme foram inspirados por experiências e eventos reais que Flaherty testemunhou durante esse período de convivência com o povo eskimó. É interessante notar como o olhar do realizador moldou a representação final daquela comunidade e influenciou a narrativa tornando o filme um produto dialético, fruto do encontro e interação de Nanook, a comunidade e o próprio realizador. Fica evidenciado, portanto, desde o primeiro filme do gênero documentário, o enorme potencial presente na colaboração do realizador junto ao universo documentado.

---

<sup>72</sup> AUFDERHEIDE, 2007: 02.

O acadêmico, Michael Renov, lembra que os cineastas do cinema direto reprimiam intencionalmente a subjetividade no interesse de alcançar uma abordagem “isenta, factual e transparente”. Ele cita, Frederick Wiseman, sobre o qual abordaremos a seguir — contemporâneo de Robert Drew, Maysles e DA Pennebaker —, outro cineasta americano que inicia seu percurso produzindo filmes no modelo de cinema direto na década de 60, como um dos artífices de uma renovação no cinema observacional.

Começando em 1960, praticantes como Richard Leacock, DA Pennebaker, os Mayles e (um pouco mais tarde) Frederick Wiseman desenvolveram uma abordagem ao cinema documental que rejeitava qualquer traço da presença dos realizadores. Não deveria haver narrações em off, entrevistas ou direcionamento dos sujeitos dos filmes. Era, nas palavras de Stephen Mamber, um "documentário não controlado". Impulsionados por uma fé contínua no espontâneo, esses cineastas viam-se como "repórteres com uma câmera em vez de um bloco de notas". A repressão da subjetividade tornou-se agora uma virtude fundamental. Esse preceito é expresso de forma mais clara por Robert Drew, o Grierson deste movimento: "A personalidade do cineasta não está de forma alguma diretamente envolvida na direção da ação". Brian Winston escreveu de forma incisiva sobre os fundamentos ideológicos do cinema direto, a maneira como reivindicava o alto terreno da ciência para sustentar sua superioridade em relação aos seus predecessores e concorrentes. Os debates em torno das presunções de objetividade dos cineastas, a construção da prática documental como "reportagem pura", ficaram profundamente embaraçados no final da década de 1960 com a contribuição de Wiseman. As alegações de Wiseman de criar "ficções da realidade", versões habilidosas de sua experiência de uma instituição "real", mas desprovidas de qualquer traço da presença do cineasta, eram casuísticas, astutas, mas desonestas refutações das críticas<sup>73</sup>.

Se o final do século XX marcou o início de um movimento de intensa produção de filmes e vídeos com a presença deliberada do realizador em sua própria obra, só então a hierarquia tradicional entre objetividade e subjetividade começou a sofrer um deslocamento significativo no campo da produção documental. Uma das hipóteses para essa mudança de paradigma, com a emergência e expansão da produção de filmes documentários mais intimistas, narrados na primeira pessoa e de caráter autobiográfico, residiria no conceito de "lugar de fala". Até então, o espaço narrativo do documentário estava predominantemente ocupado por cineastas que eram, em sua maioria esmagadora, homens, brancos, provenientes de classes média e alta, tidos como "profissionais" da indústria audiovisual, sindicalizados, e

---

<sup>73</sup> RENOV, 2008: 33.

que reivindicavam para si o privilégio de serem os eloquentes porta-vozes da informação. A voz e a perspectiva subjacente nesses documentários era moldada por uma visão homogênea e, muitas vezes, excludente. No entanto, a emergência do "lugar de fala" trouxe à tona a necessidade de diversificar e ampliar a gama de perspectivas representadas no cinema documentário. A noção de lugar de fala reconhece que a experiência de cada indivíduo é moldada por sua identidade social, histórica e cultural, o que por sua vez influencia a maneira como uma pessoa percebe e interpreta a realidade. A partir dessa perspectiva, cineastas de identidades variadas e vivências singulares, com destaque para a presença agora de realizadores de origens e experiências historicamente marginalizadas, passaram a assumir papéis mais proeminentes na criação de filmes e vídeos documentários, e se expuseram.

Como podemos explicar o surgimento dramático, até mesmo explosivo, de novas subjetividades em filme e digital à medida que o século XX chega ao fim? Julia Wattson escreveu sobre as condições históricas nas quais as mulheres expressaram suas "diferenças inexprimíveis" por meio de discursos autobiográficos: "Para a filha imigrante ou multicultural, nomear o inexprimível é ao mesmo tempo um ato transgressor que busca conscientemente expor e falar sobre os limites nos quais a organização do conhecimento cultural depende e uma estratégia discursiva que, embora não verificável, permite um vital 'dar sentido' às suas próprias múltiplas diferenças"<sup>74</sup>. Tal afirmação resume bem as circunstâncias nas quais surgiu essa última fase de exposição documental. Durante o período do cinema direto, a autojustificação ou exibição eram raras. E por que eles precisariam disso? Esses profissionais brancos do sexo masculino haviam assumido a representação cinematográfica com a facilidade e autoconfiança de um direito de nascença. Não é assim com a geração atual de documentaristas performáticos. De várias maneiras, suas autoencenações são transgressoras. Através de suas explorações do ser (social), eles estão falando sobre as vidas e desejos daqueles que viveram fora dos limites do conhecimento cultural".

Este novo contexto, a partir da década de 1970, de enorme produção de imagens, com "a disseminação de vidas dramatizadas em rede"<sup>75</sup>, ao vivo, em escala global — num contexto de uma crescente influência da mídia eletrônica (televisão), — passou rapidamente a corresponder a uma ilusão de voyeurismo onipresente que foi eclodir no cinema documental na forma de um desejo por uma espécie de "arrepio do real", como referiria Baudrillard a propósito da nova natureza da imagem como um simulacro da vida. Bill Nichols, a respeito

---

<sup>74</sup> Julia Watson, "Unspeakable Differences: The politics of Gender in Lesbian and heterosexual Womens autobiographies" in *De/colonizing the subject: The politics of gender in Women's Autobiography* (Minneapolis: University of Minnesota press, 1992): 140.

<sup>75</sup> FLORENCIO, 2019:132

deste “arrepio do real”, identifica na extensão da câmera — e isso se aplica perfeitamente ao cinema documentário observacional — a correspondência com uma subjetividade autoral:

Como uma extensão antropomórfica do sensorium humano, a câmera revela não apenas o mundo, mas também as preocupações, subjetividade e valores de seus operadores. Os registros fotográficos (e auditivos) fornecem uma impressão da postura ética, política e ideológica de seus usuários, bem como uma impressão da superfície visível das coisas.<sup>76</sup>

A seguir, o comentário original de Baudrillard (citado acima) que aponta o fascínio dos telespectadores por essa nova compreensão utópica da imagem, na qual as transformações no discurso e na linguagem da nova mídia foram influenciadas, como evidenciado pelos tumultuosos eventos políticos e sociais das décadas de 1960 e 1970:

O triunfo do realizador era dizer: “Eles viveram como se nós lá não estivéssemos”. Fórmula absurda, paradoxal — nem verdadeira, nem falsa: utópica. O “como se nós lá não estivéssemos” sendo equivalente ao “como se você lá estivesse”. Foi essa utopia, este paradoxo, que fascinou os vinte milhões de telespectadores, muito mais que o prazer perverso de violar uma intimidade. Não se trata de segredo nem de perversão na experiência ‘verdade’, mas de uma espécie de arrepio do real, ou de uma estética de hiper-real, arrepio de exatidão vertiginosa e falsificada, arrepio de distanciamento e de ampliação ao mesmo tempo, de distorção de escala, de uma transparência excessiva<sup>77</sup>.

## **2.2: Frederick Wiseman: transcendência na observação ou filmar idéias**

Frederick Wiseman, nascido em 1930, ainda produz filmes no alto dos seus 93 anos de idade. Seu último trabalho distribuído, enquanto escrevemos este texto, *City Hall* (2020), recebeu as laúreas da revista francesa *cahiers-du-cinema* de melhor filme daquele ano — independentemente de gênero. Dono de uma colossal e prolífica carreira, quase 50 filmes até a presente data, filmando aproximadamente um filme por ano ao longo das últimas cinco décadas — dos quais se encarrega do trabalho de produção, direção, som direto e montagem

---

<sup>76</sup> ÁLVAREZ, Ivan Villamea (2015). “*Documenting Cityscapes - urban change in contemporary non-fiction*”. New York, Chichester, West Sussex: Columbia University Press.

<sup>77</sup> Baudrillard, Jean. (1991). *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D’Água. pág 40-41.

—, Frederick Wiseman, trouxe novas perspectivas ao formato documentário através dos seus filmes observacionais que o tornaram referência incontornável no gênero. Se tivéssemos que resumir a razão pela qual o cinema deste realizador continua a interessar a muitos, diria que é pela mesma razão pela qual se tornou famoso desde o início: trata-se de uma filmografia continuada, em série, que se propõe a olhar a condição humana a partir de descrições das mais representativas instituições ocidentais da segunda metade do século XX.

À primeira vista, os filmes de Wiseman surpreendem pela aparente simplicidade; eles nos dão “retratos de homens e mulheres a *agir* em lugares cênicos nos quais se imprime um certo "movimento de mundo””<sup>78</sup>. Tendo em vista que “seu cinema é mais sobre pessoas do que sobre instituições, ou, sociologicamente falando, sobre como os indivíduos interagem entre si quando condicionados pelas instituições específicas que os envolvem, podemos resumir que, tematicamente, o grande enfoque (de Wiseman) será sobre o movimento humano que é regulado pelas forças mecânicas dos dispositivos de normatização dos espaços institucionais. Toda a filmografia de Wiseman pode ser entendida como um orgânico sistema de discursividade, pela longa série de filmes inter-relacionados, e ainda em progresso, de que se compõe”<sup>79</sup>.

Mas o que se vê de fato ao observar o *movimento do mundo* contido nestas repartições públicas ou privadas nas quais Wiseman sempre sujeita o tema dos seus projetos? Provavelmente *ver* e *ouvir* não sejam as expressões mais precisas para retratar o que é apreendido no projeto documentário de Wiseman. À despeito de ser através do cuidado deliberado na apresentação física das *coisas* uma em relação às outras — isto é, de buscar enquadrar o mundo humano em seu movimento de som e imagem tal e qual e, não, através de um eventual exercício de psicologização, discurso moralista ou na construção de sentido e signos à priori — a construção de sentido que nasce em cada filme de Wiseman, não se desvela pela evidência do olhar e pela imediaticidade ontológica da imagem, mas por uma outra dimensão que vai se edificando, vagarosamente, numa relação rizomática e relacional entre as suas partes, para buscar comunicar qualquer coisa que surgirá à posteriori, na soma total da experiência cinematográfica. É o que dá ao cinema de Wiseman um “aspecto escultórico, mais do que escrito, no sentido em que a maneira como o mundo é percebido é tão ou mais importante do que como ele nos é contado (...) Mas a própria escala humana do olhar, em Wiseman, é mais que uma forma de aproximação técnica ou estética: ela traduz a

---

<sup>78</sup> FLORENCIO, 2019: 105.

<sup>79</sup> idem: 105.

condição sensorial e, simultaneamente, moral do olhar humano nos espaços sociais. Isto é: não é possível perceber o mundo sensível senão de acordo com um juízo moral subjetivo.<sup>80</sup>

Por exemplo, em *Welfar* (1975), Wiseman põe em evidência a (in) capacidade humana de agirmos em conflito com um espaço institucional que tudo burocratiza. “Muito mais que o tema narrado, é da organização dos seus elementos dramáticos e formais que podemos notar em sua obra uma metodologia do *estar-com*”<sup>81</sup>. E nela, dar a ver o mundo como evidência não é mais, assim, tão relevante.

Para que o cinema, como qualquer outra forma de mediação, continue a proporcionar um *espanto* pela vida, é necessário muito mais que um mero *dar a ver*. E é necessário mais que a sensação de imediatidade de que o espetáculo se tem encarregado de forma gradualmente sofisticada. É, sim, necessário que consiga providenciar um acto de *suspensão* que permita um estado de *transgressão*.

Os primeiros filmes de Wiseman, porém, coadunam-se ainda com essa forma de dominação do visível por via da imagem. Crêem demasiado na visibilidade excessiva da imagem cinematográfica. Neles, o *visível* almeja estatuto do *verdadeiro*, por via do *imediate como evidência*. Mas um sistema de pensamento maduro, consolidado a partir de *Welfare*, fugirá a essa necessidade, a essa *vertigem* do direto, em prol de uma ética que escapa à ontologia da imagem cinematográfica que quer dar a ver o mundo como evidência. Em Wiseman, a representação do espaço é liminar: balança-se entre a percepção subjetiva do corpo e um ideal ponto de vista de  *nenhures*. (...) A arte do cinema maduro de Wiseman pauta-se por confundir formalmente o realismo ontológico do cinema com uma negatividade do espaço subjetivamente intuído. Nos seus filmes, inclusive nos momentos em que nos dão uma paisagem ou uma conversa banal, estamos perante Byung-Chul Han chamaria de um “sublimidade dessubjetivizante”, que não é totalizante. O cinema é, nessa tarefa, tão só e apenas, uma técnica como qualquer outra, com a qual se reencena uma maneira de ver o mundo que não pretende sujeitar a si, mas que se sujeita a ele.

(...) Sem se resumir à categoria de cinema observacional, o modo de intervenção e observação de Wiseman nos espaços consiste numa vontade de reativar o espanto pela vida em si. Os seus filmes levam ao limite a noção de George Simmel sobre a arte continuar a habitar a vida “na medida em que e porque a vida, tal como é vivida cada dia e em toda a parte, contém estas forças formadoras cuja efetuação pura (...) se chama arte”<sup>82</sup>

---

<sup>80</sup> idem: 138-139.

<sup>81</sup> idem: 106.

<sup>82</sup> Simmel 2013: 46. via FLORENCIO, 2019: 105

O *modus operandi* de Wiseman possibilitou o aparecimento de uma consistência estética, que é bem reconhecível no seu cinema. E ela reside num princípio ético de “pôr-se a câmera e o microfone, enquanto elementos de investigação dos espaços, ao nível moral do Outro” (Florêncio, 2019: 121). O cinema de Wiseman procura respeitar as nuances do discurso de suporte institucional em que a ambiguidade que o constitui se faça sentir:

Deste modo, os filmes procuram anular-se a si próprios dentro do possível, numa intenção de equidade moral para com seu objeto de investigação; reconhecem, na vontade de dominação da imagem, uma forma de tematização semelhante à de qualquer outra forma de conhecimento e apropriação sobre objetos e saberes; procuram dar a ver acontecimentos puros, sem sentido óbvio. Cada transição entre cenas busca uma descontinuidade que quebre a possibilidade aparentemente retórica de um discurso unilateral; cada situação cristaliza-se num ato de desordem cósmica, que abala a totalidade narrativa. Trata-se, por isso, de uma filmografia em que foi se tornando regra um fluxo de ambivalências, que ocorrem numa lógica narrativa aparentemente sólida. Este é o método que o realizador foi desenvolvendo e apurando, ao longo da sua carreira, para continuar a enformar os contornos da ambiguidade de qualquer espaço social, em que nunca deixaram de se fazer sentir as mais sofisticadas formas de ordem do discurso<sup>83</sup>.

E, neste sentido, a despeito da enorme variedade das instituições retratadas em cada filme, tornou-se + uma prerrogativa deste documentarista, em todos estes projetos — ao menos desde *Welfare* (1975) — a vontade de resistir às várias funções do discurso cinematográfico, a vontade de resistir a expressar a sua verdade de autor. Wiseman não pactua com a ideia de uma obra (estética) que procura expressar, ela própria, a sua vontade de verdade. Wiseman, portanto, elege ouvir o *outro* em detrimento a evidenciar/comprovar “um ponto de vista” elaborado à priori. E este *outro*, o homem e a mulher que estão sempre à frente do enquadramento, são peças essenciais de sua estética relacional.

No cinema de Wiseman, o método está na origem de uma estética relacional. É de uma metodologia de campo vinculada à coexistência com o Outro (e não de uma grelha de agrupamentos temáticos) que brota uma poética singular. Assim, podemos compreender esta obra a partir de três categorias angulares: contexto, forma e relação. A estética relacional a que dão consistência é o que

---

<sup>83</sup> FLORÊNCIO, 2019: 128.

funda um projeto estruturalmente interdisciplinar, em que todos os temas e fenômenos são relacionáveis.<sup>84</sup>

Ao analisarmos a obra de Wiseman em ordem cronológica, de *Titicut Follies* (1967) até *City Hall* (2019), os filmes que à primeira vista são todos sempre “iguais”, vão se tornando “sempre mais profundos e sutis, mais secretos” ((Costa, 1994: 11). A questão central de cada filme, o tema que o cineasta parece estar a querer alvejar, foi gradativamente se tornando mais subterrâneo e discreto, a ponto de chegar hoje “ao que parece ser quase, um processo de “ocultação”” (idem).

É interessante notar na obra de Wiseman um processo, primeiro, de amadurecimento do olhar, seguido, depois, de um absoluto descolamento do projeto inicial do cinema direto — filiação da qual Wiseman fez parte no início da carreira. Neste sentido, nos seus primeiros filmes — *Titicut Follies* (1967) , *High School* (1968) e *Law and Order* (1969) — era possível notar a presença de uma forte carga ideológica e de uma intenção, não discreta, de tematizar/moralizar aspectos das realidades que abarcava, atribuindo juízos de valor e hierarquias — sempre por meio do uso manipulativo do aparato audiovisual. Era, então, um cinema contaminado pela influente reportagem televisiva e da necessidade de apresentar uma nítida tomada de posição — em sintonia com os tempos polarizados e midiáticos da década de 60. Posteriormente, ao longo dos anos, Wiseman, abandona essa posição e reformula seu cinema. Desfaz-se do forte ponto de vista narrativo/temático e da estratégia de se centrar somente sobre figuras individuais ou acontecimentos particulares, e parte para um método que é incomum aos cineastas do cinema direto: quer abordar “apenas” lugares e as “regras” existentes dentro destes lugares; não lhe interessa estabelecer hierarquias e juízos de valor em conflitos, mas buscar “olhar” de todos os lados; em prol de um resultado que revele ambiguidade e contradição a partir de um ponto de vista global de um determinado universo.

O seu cinema tem portanto um claro “ponto de vista” que, porém, não se situa onde muitos esperariam (a tomada de posição sobre conflitos sociais), nem aceita a função de “muleta” narrativa através de uma explicitação em primeiro grau. Quanto à globalidade do gênero, o que Wiseman mostra com isto é como é afinal equívoca a defesa de uma ostensiva “tomada de posição” do autor como forma de demarcação face à mentirosa “neutralidade” da reportagem. O que Wiseman mostra é que, independentemente das opções individuais de filmagem, todo o documentário sabe hoje que é tão mais profundo quanto aberto e “ambíguo”

---

<sup>84</sup> Idem:130.

(ambíguo no sentido de aberto), não impondo ou “gritando” um ponto de vista, *e sem que isso possa ser confundido com menor consciência de sua subjetividade*<sup>85</sup>.

A propósito deste cinema rarefeito de Wiseman — quase metafísico, que se debruça com enorme grau de abstração sobre experiências tão “mundanas”, que se constrói a partir de visitas a instituições (comuns, padronizadas) que todos (do ocidente) conhecem — uma das razões deste projeto para acabar por transformar-se num cinema observacional muito diferente da experiência do cinema direto “puro”, esteja na rejeição de se produzir um cinema onde o encontro da câmera com as pessoas filmadas seja o objeto em si. Havia no cinema direto este deslumbramento, aqui há um deliberado interesse de anular qualquer fascínio com o próprio aparato.

(No cinema direto) há um claro fetichismo da câmera e do microfone, e uma obsessão pelo jogo entre estes e as pessoas filmadas. Obsessão que, pese embora o lado realmente fascinante de tudo isso, e pese embora os ganhos que tal período de experimentação laboratorial produziu, mostra que se trata, afinal, de algum modo, de um cinema debruçado sobre si próprio é algo limitado no seus temas. Para o bem e para o mal, salvo raríssimas exceções, o cinema direto foi, nesse sentido, um cinema que falou essencialmente da sua própria experiência, e é isso mesmo que Wiseman vem a ultrapassar.

---

<sup>85</sup> “*Frederick Wiseman: Um Olhar Sobre as Instituições Americanas*”. Lisboa. Cinemateca Portuguesa, Amascultura. 1994: 31.

## Capítulo 03: Translúcido: considerações para um documentário observacional (interventivo)

### 3.1: *Entre Eles* e a intervenção criativa

Há cerca de dois anos, quando eu trabalhava na cooperativa audiovisual Bagabaga Studios, em Lisboa, fomos convidados, por parte de uma ONG parceira do Porto, a produzir um documentário a respeito do tema das manifestações e distintos padrões de comportamento de masculinidade tóxica na sociedade portuguesa, incitados a partir de uma questão que compartilharam conosco e na qual reproduzo abaixo. Esta ONG é uma associação que trabalha com políticas de sensibilização e práticas de inclusão social por meio de projetos que visam a redução de desigualdade, discriminação, violência e pobreza na sociedade portuguesa.

*“Por que os homens mantêm papéis sociais dominantes sobre as mulheres e outras normas marginalizadas de masculinidades? Por quais razões a sociedade — de maneira velada ou explícita — ensina e edifica comportamentos que perpetuam essa situação de subordinação em favorecimento do género masculino?”*

Diante do tema proposto, propusemos a produção de um documentário de 30-40min de duração. Sabíamos que não estávamos interessados em ingressar num formato expositivo (*griersoniano*) com a adoção de discursos e argumentos de autoridade, participação de especialistas, composto por eventuais depoimentos de vítimas, com o uso de informações gráficas, voz over, etc — preferimos abdicar deste percurso que resultaria, invariavelmente, num filme de perfil mais didático, tutelador e pouco receptivo ao contraditório. Ao mesmo tempo, queríamos encontrar uma abordagem que abarcasse o tema da multiplicidade das diversas expressões e estereótipos ligados à masculinidade tóxica. Entendemos, a partir de diversas reuniões ministradas com a equipe da ONG, que se tratava de um problema profundo e complexo, bastante enraizado na estrutura social portuguesa, perpetuado em todas as camadas sociais e grupos étnicos, e que permanece naturalizado por homens e mulheres a ponto de se tornar despercebido em suas mais distintas nuances. Diante disso, avaliamos que seria relevante abordar o tema destacando o seu aspecto ordinário e habitual de manifestar-se em uma variedade ampla de relações, por exemplo, entre casais, irmãos, colegas, pais,

relações entre pessoas anônimas, etc. Desejávamos que essa manifestação tangível e concreta da masculinidade tóxica, que ocorre diariamente ao nosso redor — quer sejamos vítimas ou perpetuadores, muitas vezes assumindo papéis intercambiáveis — não fosse retratada no filme como uma experiência patológica e exótica.

Com base nesse enquadramento, propusemos à associação que nos contratou a criação de um filme documentário no estilo observacional. Definimos abordar três universos bastante distintos a partir de três protagonistas que nos conduziriam pelas suas respectivas realidades. Acreditávamos que, ao assistir a essas experiências provenientes de realidades sociais diversas, que incluíam famílias e ambientes de trabalho aparentemente normais e não vinculados a perspectivas disfuncionais ou já estigmatizadas pela sociedade, o espectador poderia, eventualmente, se deparar com padrões comuns de comportamento e manifestações de masculinidade tóxica que, surpreendentemente, se mostrariam muito mais próximos de seu próprio cotidiano.

O filme produzido para a associação foi entregue em 2022 e se chama *Entre Homens* (Diogo Martins e Luciana Maruta, 40min, 2022). Está finalizado e vem sendo exibido em escolas, hospitais e outras repartições. Com o encerramento desta experiência vinculada à ONG, nossa equipe quis seguir com o projeto adiante e, neste momento, assumi a direção sozinho para transformar a média em uma longa-metragem. Este filme alternativo tem o nome provisório de *Entre Eles* e está, neste momento, em produção. Os trechos que compartilharei e sobre os quais farei comentários ao longo deste capítulo referem-se sempre a uma versão em andamento do filme *Entre Eles*. Acredito que esta versão do projeto seja a mais adequada para dialogar de forma mais próxima com os temas que estão sendo problematizados aqui.

Em termos temáticos, do que se trata o filme? Conforme apresentado acima, *Entre Eles* lança um olhar para os estereótipos associados às masculinidades de três homens cisgênero portugueses — de idades, cor, origens geográficas, culturais e socioeconômicas distintas —, tendo em perspectiva as implicações das manifestações da masculinidade hegemônica na composição das relações afetivas de cada um. São três personagens que, apesar de nunca se cruzarem ao longo do processo de filmagem, travam um “diálogo” estabelecido pela montagem. Como se dá, em cada protagonista, e personagens ao redor, a gestão das emoções tal como lhes foi ensinada e incitada? As práticas de saúde e autocuidado? A conciliação do trabalho com a família e a parentalidade? Quais as consequências da exclusão e opressão dos que se afastam dos padrões de masculinidade socialmente esperados? Procura-se questionar os processos de desconstrução do lugar para o

qual estas pessoas foram socialmente empurradas. O interesse é não somente esmiuçar as discrepâncias — fruto da diferença de geração, orientação sexual, geografia e perfil de cada um dos protagonistas —, mas valorizar as correspondências e analogias reveladas, a despeito dessas diferenças, que se manifestam como ecos na montagem entrecruzada das três trajetórias.

Armando reside na aldeia de Carreira (Barcelos), tem 74 anos, está reformado, mas mantém-se como voluntário no local onde trabalhou nos últimos anos, é branco e homossexual. Luís, vive em Chelas (Lisboa), tem 18 anos, é negro, heterossexual, *rapper* e está a fazer um estágio curricular para finalizar o curso profissional de informática. Milton, é do Porto, tem 37 anos, é branco, heterossexual, tem três empregos – revendedor de produtos capilares, barbeiro e treinador de futebol. São três homens portugueses de origens geográficas, culturais e socioeconómicas distintas, que não se conhecem e nem nunca se cruzam no filme.

Armando tem muitas dificuldades de assumir – para além de seu círculo seguro de familiares e amigos –, o seu relacionamento homossexual com o António. Este desconforto com relação à sua vida privada e seus traços característicos de personalidade são revelados ao longo do filme. Somente com o tempo e a atenção devidos, o espectador percebe que o homem com quem convive, conversa e abraça é seu parceiro romântico. Apesar de ter se reformado, continua a trabalhar voluntariamente para a empresa pública para a qual trabalhou durante muitos anos. Ele se revela, sem dúvida, um *workaholic*, que nunca pára de servir aos outros, mesmo quando recebe amigos para um encontro social em casa. Mas há uma novidade: ele e António vão se casar.

Luís mostra-se um homem mais passivo, que busca ajudar a mãe nas tarefas domésticas, mas sem nunca naturalmente assumi-las para si. Talvez esta seja uma conduta que reflete a do pai, um taxista que trabalha à noite e parece nada fazer em casa, sendo inclusive, uma presença fora-de-campo, mas presente no filme – um personagem muitas vezes referenciado, mas que nunca aparece em frente às câmeras. Luís tem muito talento para compor e rimar músicas de rap e participa do grupo Bataclan 1950, pelo qual se apresenta em concertos e em festivais de cinema – o grupo co-realizou o filme *Chelas nha Kau*. Tendo passado, durante a adolescência, por uma casa de detenção, agora, a possibilidade de ser novamente preso é uma realidade. Acompanhamo-lo, com seu pai, mãe e advogado, nas filmagens do processo em andamento no Tribunal em que ele é acusado de consumo de substâncias ilícitas.

Milton, por sua vez, mostra-se um homem cheio de contradições, com vaidades, reproduções de machismo tóxico, mas também com um autocuidado fora dos padrões comuns. Sua filha mais velha, Rafaela, uma menina de 13 anos empoderada, parece ser um ponto de conflito muito forte. Por um lado, é carente, de outro, que pede a atenção e o cuidado do pai e não consegue. Milton não pára e é um homem com muitas atividades e facetas, desde o lado mais bruto, do homem que cresceu num bairro social e é treinador de futebol, até o lado mais sensível, pai de duas meninas, que conhece e usa diversos produtos de beleza e corta cabelos femininos e masculinos com um toque suave nas mãos. *Off* câmera, ele diz que tem tentado desconstruir o seu machismo ao longo do tempo. Mas será que tem conseguido avançar nesse processo? Por fim, depois de ter feito uma cirurgia bariátrica com a qual perdeu muito peso, filmamos Milton na mesa de cirurgia, agora, numa operação plástica para retirada do excesso de pele que restou em seu corpo.

*Entre Eles* é um documentário que privilegia o tempo de observação. Isso significa que adere ao registo dilatado porque aposta na potência de reter o olhar no percurso de desenvolvimento de um dado evento. Procuramos testemunhar como um acontecimento se aflora, potencializa e se esvai até se desvelar em outra coisa, em um novo acontecimento. Interessa-nos presenciar esse percurso de transformação dos eventos para compreender mais profundamente os efeitos e decorrências de cada transição na crise das personagens.

Mesmo que documental e observacional, nossa abordagem neste filme não é fundamentada no modelo do cinema direto — tema do capítulo um. A despeito da sua natureza observacional, *Entre Eles* carrega uma série de divergências com preceitos essenciais preconizados pelos entusiastas do cinema direto. Este é o aspecto que na verdade mais nos entusiasma abordar aqui e é a razão pela qual trazemos este filme para ser objeto de análise nesta dissertação. Se no capítulo um analisamos o cinema direto, e no capítulo dois apresentamos o cinema de Frederick Wiseman, agora, à luz destas distintas abordagens dentro da experiência do cinema documentário observacional, nos deteremos sobre uma proposição que não adota nem os procedimentos estabelecidos pelo cinema direto de 1960 na América-do-norte, nem tampouco mergulha na abordagem transcendente de Wiseman.

Neste exercício comparativo, na busca de alinhamentos estéticos e conceituais com outras experiências documentárias, pode-se dizer que projeto fílmico *Entre Eles* estabelece pontos de conexão com alguns dos métodos pioneiros de Robert Flaherty. O cinema centenário do explorador norte-americano inspira o enquadramento adotado em *Entre Eles* no que se refere à representação das personagens retratadas e é uma referência importante também para a nossa proposta de direção. Os elementos que servirão de base para essa

comparação serão detalhados mais adiante no capítulo 3.3, dedicado à investigação da abordagem 'criativa' e humanista do cinema de R. Flaherty. Entretanto, de maneira resumida, gostaríamos de antecipar alguns desses pontos em comum porque acreditamos que podem ser úteis no exame que apresentaremos a seguir dos trechos selecionados do filme *Entre Eles*.

Dos pontos de contato que podem ser estabelecidos entre os procedimentos adotados na realização deste filme e o projeto de cinema de Flaherty, destacaríamos: a consciência da importância de se respeitar o tempo natural de cada etapa como aliado determinante no processo fílmico (pesquisa, filmagem e montagem) em oposição ao tempo forçado e pré-determinado; na etapa de pesquisa, a valorização da experiência de imersão e vivência no seio do universo que se deseja retratar, de modo a se conhecerem os pormenores das personagens e seus hábitos, bem como do mundo (físico e natural) que as cerca; o reconhecimento do valor atribuído à experimentação e ao erro durante o processo de filmagem, tendo em conta que essa etapa será sempre uma extensão da etapa de pesquisa, levando ainda à descoberta de novas personagens, narrativas e locações; a crença de que a verdade do cinema vem mais da 'realidade da filmagem' do que propriamente da 'filmagem da realidade', desmistificando o documentário com um meio isento, portador da objetividade e dos fatos; o reconhecimento de que não há problema na eventual adoção de procedimentos de intervenção pelo realizador, junto às personagens retratadas, desde que sejam respeitadas também as suas vontades e desejos; na etapa de montagem, o exercício cotidiano do escrutínio do material filmado, ou seja, a revisão do que se registrou durante o próprio processo de filmagem como *praxis* do fazer cinematográfico. Apresentamos aqui alguns pontos em comum, que consideramos como pontos de partida, que conectam as ideias do processo de realização de *Entre Eles* com aspectos essenciais do legado cinematográfico de Flaherty. A implementação de algumas dessas ideias, naturalmente, ocorrerá de maneira significativamente diferente daquelas executadas há cem anos pelo cineasta americano.

No anexo desta dissertação, fornecemos um link para o corte provisório do filme *Entre Eles* (105 min). Compartilhamos o link para que o leitor possa, se desejar, acessar diretamente o filme e acompanhar os trechos descritos que descreveremos e analisaremos a seguir. Caso acessado, pedimos que o link seja visualizado apenas pelo leitor desta dissertação e não seja compartilhado com outras pessoas.

O filme *Entre Eles*, ainda em fase de produção, tem ainda muitas sequências previstas para serem gravadas com cada uma das três personagens. No corte atual, as cenas

foram cuidadosamente selecionadas e organizadas a partir de trechos que foram ampliados ou excluídos de sequências que fazem ou fizeram parte do documentário institucional *Entre Homens* (38 minutos). Foram também adicionadas sequências que dialogam de forma menos explícita com o tema da manifestação de masculinidade tóxica, que era o foco do projeto anterior, mas que, por vários motivos, quisemos readequar neste novo projeto. Passarei a descrever e comentar algumas sequências específicas do filme:

01.

**Descrição:** Neste trecho, estávamos a filmar Milton dentro de sua casa, no interior de sua casa de banho, passando cremes e secando o cabelo. Ao sairmos de lá, flagramos as filhas de Milton, Rafaela e Núria, dançando na sala. De frente para a televisão, com o volume alto, ambas acompanham um vídeo que assistem via DVD. Elas estão buscando espelhar os movimentos coreografados no ecrã. Após nos aproximarmos para o registro, a mãe, Tânia, se junta a elas. Ao final da sequência, Milton aparece na sala, senta-se no sofá e assiste às três dançarem de maneira coesa uma coreografia bastante técnica.



**Análise:** Esta sequência do filme tem um registro tipicamente de cinema direto, ou seja, uma performance suscitada pela presença da câmera. A movimentação das filhas e da mãe não resulta de um estímulo da equipe, mas surge de forma indireta, devido à percepção por parte das meninas de que a nossa presença permitiria, eventualmente, a possibilidade de

registrarmos o seu mini-show. Trata-se de uma sequência importante em termos de guião para o desenvolvimento do filme. Surpresos com a descoberta da dança, conversamos em *off* (com os equipamentos desligados) posteriormente com Milton e Tânia (esposa de Milton que aparece aqui dançando) sobre esse comportamento e soubemos que dançar era um hábito recorrente desta família. O casal, inclusive, se conheceu dançando quando jovens e, hoje, eles gerenciam um espaço público chamado AOSL (Associação de Ocupação Sadia do Lazer) onde ensaiam diversos números de dança e outros formatos de performance com jovens da região para serem apresentados em casa de espetáculo públicas e gratuitas pela região do Porto. Milton é a pessoa encarregada de organizar a AOSL, selecionar as músicas e os locais de apresentação.

Destacamos a descoberta desse episódio da performance de dança na sala porque, uma vez cientes desta (nova) faceta familiar relacionada com a dança, começámos a produzir deliberadamente situações, junto à família, através das quais pudéssemos explorar e apresentar este tema. Assim, alguns ensaios na ASOL, registros privativos das meninas, além de pequenos espetáculos com a presença de plateias foram organizados em função da nossa solicitação e dos interesses relacionados com as filmagens do projeto.

Aquilo que aqui relatamos é efetivamente uma intervenção deliberada e propositada no universo documentado, inventando e provocando cenários e eventos que não ocorreriam naturalmente sem a ingerência e solicitação da equipe de filmagem. Trata-se portanto de um procedimento que seria absolutamente criticado dentro da cartilha do cinema direto, mas que adoptamos confortavelmente, no sentido em que o fazemos no âmbito de uma estratégia que denominamos de 'intervenção criativa' que será amplamente utilizada no filme. Mais adiante neste capítulo faremos uma análise mais profunda sobre a forma, motivações e consequências desta decisão de intervir dentro de uma proposta do documentário observacional

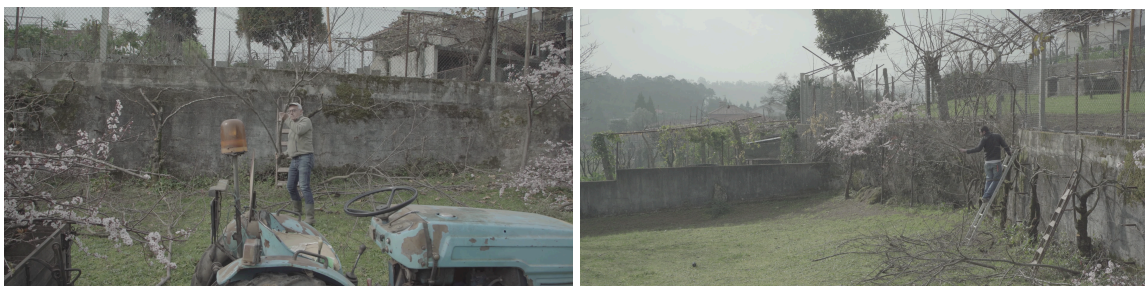
02.

**Descrição:** observamos, abaixo, duas sequências diferentes que transcorrem em momentos diferentes no filme. Em comum têm, como cenário, o mesmo espaço — o quintal na parte de trás da quinta de Armando, em Barcelos.

Na primeira sequência, vemos Armando, 74 anos, um dos nossos três protagonistas, a recolher arbustos que estavam ao chão, já cortados, e a carregá-los para dentro de seu trator. Trata-se de uma sequência longa, onde acompanhamos o esforço físico e empenho envolvidos na realização desta tarefa: Armando sai da garagem dirigindo o trator ainda vazio,

adentra o quintal, carrega-o com quilos de galhos, despeja num espaço aberto em outra área da quinta e retorna à garagem.

Na segunda sequência, que aparece muito mais tarde no tempo cronológico do filme, vemos Antônio, o namorado de Armando, a cortar os galhos referentes aos mesmos arbustos que, anteriormente, vimos Armando a colher. Sobe numa escada e, com o uso de uma serra elétrica, corta os galhos que estão floridos de uma árvore que se assemelha a uma *cerejeira em flor*. Não recolhe os galhos, deixando-os espalhados pelo terreno.



**Análise:** Estas duas sequências criam um sentido mais completo quando justapostas. Vistas em contato, assinalam um arco narrativo entre os dois namorados. Esta relação se estabelece pela concatenação dos eventos. Primeiro, Armando retira os galhos e, mais adiante no filme, vemos Antônio, seu namorado, cortando-os novamente. É um ritual que fazem sempre repetindo e mantendo as posições de quem corta e quem recolhe. Queríamos estabelecer, pela comunhão dos gestos observados na retirada dos galhos e posterior recolhimento dos mesmos, um sentido de cumplicidade amorosa entre estes dois homens.

Esta é uma relação homossexual socialmente reprimida, ou seja, eles ainda não expuseram oficialmente que são um casal homossexual — e, a seu pedido, tampouco o revelamos no filme, tendo sido determinado que a relação amorosa do casal não deveria ficar explicitada.. Diante dos amigos mais íntimos, que sabem desta relação, há demonstrações de homoafetividade mais evidentes.

Com este pequeno gestuário de ações, discreto e delicado, mas à sua maneira também sensual e cúmplice, o documentário pretende apenas sugerir, sem correr o risco de expor a relação do casal de namorados. Acreditamos que no final do filme, o olhar atento do espectador tenha sido capaz de colher muitos desses momentos que revelam existir, talvez, qualquer coisa mais íntima entre eles.

03.

**Descrição:** No trecho abaixo, vemos Rosa, uma senhora de aproximadamente 80 anos, portuguesa, que é serviçal da família de Armando há mais de 60 anos, acompanhando-o para o andar de baixo da parte externa da quinta onde ele vive. Lá, Armando se encaminha até o galinheiro e procura por uma galinha com as mãos. Ouvem-se os cacarejos de pavor da galinha escolhida. Em seguida, a galinha é dada por Armando nas mãos de Rosa. Rosa leva o animal até ao instrumento utilizado no processo da degola que está ao lado do galinheiro e, esticando-lhe o pescoço, com vários movimentos do cutelo, corta o pescoço da galinha. Armando, segurando os pés da galinha, observa o processo com uma expressão facial algo aflita. Rosa, enquanto corta, faz piadas e brinca a respeito da dificuldade de serrar aquele pescoço.



**Análise:** A sequência da matança da galinha foi uma sequência solicitada pela equipe. Queríamos revelar a dinâmica entre Armando e Rosa e achámos que essa sequência poderia ser ilustrativa. Rosa é empregada da família de Armando, desde que ela era uma criança — com 13 anos iniciou o seu trabalho na casa, acompanhando a sua mãe, que trabalhava para os pais dele. Ainda hoje, Rosa, idosa com problemas de locomoção e visão, é a responsável pelos trabalhos manuais bastante existentes. A dada altura, soubemos que Rosa era também a responsável por degolar as galinhas e perus, matar os coelhos e preparar a carne que consomem. Achámos interessante revelar essa atividade e filmar essa matança. Pedimos então para a registrar. Inicialmente Armando respondeu que não o fariam, pois não haveria nenhum grande evento que justificasse matar os animais. Depois de semanas de insistência,

resolveram, em prol das filmagens, atender aos nossos pedidos. Achemos ilustrativo de uma tradição patriarcal, que queríamos abordar aqui, que Armando peça para uma senhora fragilizada fazer um trabalho que é tão exigente fisicamente e emocionalmente, no lugar de se prestar a fazer ele próprio. Ele não pretende definitivamente ‘sujar as mãos’.

04.

**Descrição:** Esta sequência, mostra-nos Armando numa reunião de trabalho. A reunião acontece numa sala ampla da repartição pública na qual ele comparece voluntariamente, uma vez por semana, e é composta pela equipe de colegas que trabalham com ele, sem a presença de nenhuma das chefes que coordenam o programa para o qual eles prestam serviço. São três homens e uma mulher na sala.



**Análise:** Essa reunião não estava prevista no filme. Sabíamos, pelo que já tínhamos registrado na passagem anterior, em visita de pesquisa, que havia uma dinâmica de poder no escritório no qual Armando trabalha, em que uma das únicas mulheres presentes na equipe era visivelmente excluída de uma certa “camaradagem” que ocorria entre os homens. Se era somente por uma questão de gênero — e, provavelmente, era também —, não temos como atestar, mas o fato de que havia um desequilíbrio nas relações afetivas de gênero, era um dado objetivo, pois empírico. Com isso em vista, propusemos registrar uma reunião com todos numa mesma sala para ‘aquecer’, eventualmente, os ânimos e deixar estas questões eclodirem no filme. Na primeira tentativa agendada, justamente Goretti não compareceu. O

resultado foi pífio: não havia nada digno de registro naquele encontro. Tivemos que pedir outra reunião, pedindo pessoalmente à Goretti para estar junto, uma vez que ela era das poucas mulheres daquele escritório e seria importante tê-la em cena em termos de representatividade. Ela aceitou e ficamos contentes com o que foi registrado.

A sequência que resultou é, em meu entender e estando na posição de realizador e fomentador da sequência, passível de ser criticada. Não estou certo de que seja eticamente irrepreensível. Me parece que montámos uma armadilha para a Goretti entrar e uma na qual ela acabou por cair, expondo-se. Não me incomoda, de todo, revelar as relações tóxicas de gênero existentes na repartição. São relações que existem ali, naturalmente, e que acabam por constranger Goretti, e isto a despeito da presença da nossa equipe. Me deixa intranquilo, entretanto, a exposição da Goretti enquanto funcionária. Isto é, não tenho garantias de que ela se sentisse confortável com esta exposição num contexto onde está a confrontar e criticar um certo *status quo*, com o risco desse momento (filmado) gerar, posteriormente, um constrangimento junto aos seus patrões.

Por outro lado, o que torna também essa sequência interessante é o fato de Goretti desconstruir com sólidos argumentos e exemplos a situação pela qual está a passar ela e outros e a dinâmica e operação do escritório, em oposição aos homens que, acomodados, ouvem a crítica da colega e resignam-se a se submeterem ao que lhes é imposto, sem a mesma decência e integridade de questionar ordens que Goretti apresenta. Neste caso, é ilustrativo o fato dos homens não só não apoiarem a Goretti, como procurarem colocar panos quentes no que ela vocaliza.

05.

**Descrição:** Nesta sequência, vemos as filhas de Milton, Rafaela e Núria, no seu quarto. Núria está deitada na cama a observar a irmã, de pé, a ensaiar uma coreografia ao som do telemóvel. Ouvem a *Heal the world* de Michael Jackson.



**Análise:** Esta é mais uma sequência que solicitamos que fosse encenada, não sendo espontânea. Rafaela e Núria têm uma relação fraternal bonita, gostam de estar juntas e brigam muito pouco, a despeito da sua diferença de idade. Queríamos que a relação delas fosse observada algumas vezes ao longo do filme para, sobretudo, revelar um aspecto sobre a Rafaela, a irmã mais velha: a Rafa demonstra sempre ter um cuidado, paciência e espaço de escuta para com a irmã mais nova — ela possui pleno entendimento da responsabilidade que tem no dever e exercício de irmã mais velha e opera bem esse papel, dentro da dinâmica da família. No filme, sublinhar esse aspecto da relação das irmãs é importante para fazer contraste com o comportamento antípoda revelado por Milton no traquejo conflituoso com a sua filha mais velha, Rafaela. Se por um lado a gestão e ideia da sequência é encomendada, por outro, o desenvolvimento da mesma é pautado pelas personagens, nós não interferimos ou quisemos pautar a coreografia, seleção de música ou a interação entre as irmãs. Posteriormente, cientes dos resultados da filmagem desta cena da coreografia da Rafa a dançar Michael Jackson, iremos pedir que a repita em outro contexto.

06.

**Descrição:** Nesta imagem vemos a cozinha da quinta de Armando. Armando está no fundo do quadro, trabalhando no computador, enquanto Antônio está sozinho preparando o almoço para ambos na cozinha.



**Análise:** Destacamos esse trecho para sublinhar que Armando encontra-se ali posicionado ao fundo, centralizado dentro do ‘frame’ da porta, porque solicitámos que assim o fizesse. O escritório dele não é ali, é em outro cômodo da quinta. Como vimos que estava a trabalhar, solicitámos que o fizesse próximo da cozinha, à vista de Antônio. A intervenção se deu aqui, pois avaliamos que seria interessante termos ambos no mesmo enquadramento, realizando atividades contrárias. Esperávamos despertar algum conflito com a dinâmica estabelecida entre um preparando a comida e outro não colaborando em nada, imerso em seu computador. Depois de 40min filmando sem nada a decorrer, aconteceu um momento que resultou melhor do que o esperado, pois o conflito não apenas ocorreu, como o tema era central ao protagonista: a constância insalubre com a qual Armando insiste em trabalhar diuturnamente.

07.

**Descrição:** Rafaella, abaixo, performa a música *Heal the world* do Michael Jackson. É a mesma performance registrada anteriormente em seu quarto. Este encontro acontece na AOSL (Associação de Ocupação Sadia do Lazer), um espaço cedido pela câmara do Porto, coordenado pelo Milton, responsável por oferecer atividades lúdicas para os jovens que vivem na comunidade. Neste trecho vemos Raffaella ensaiando sua performance para suas amigas. Vemos Tânia e Milton, ao fundo.



**Análise:** Selecionamos este trecho porque foi encenado a nosso pedido. Escolhemos a música que queríamos que fosse interpretada (após presenciarmos o ensaio no quarto com Rafaell e Nuria com a mesma canção) e solicitámos que fosse realizado no espaço da AOSL. Procurávamos elementos para compor essa narrativa musical, na qual Rafaella assume o protagonismo.

Ao contrário das abordagens do cinema direto e do método de Frederick Wiseman, todas as sequências observadas nos trechos selecionados acima ocorreram devido a solicitações deliberadas feitas pela nossa equipe. Com diferentes níveis de intervenção, cada uma dessas sequências foi planejada antecipadamente, e não teriam ocorrido da maneira que são apresentadas aqui se não fossem solicitadas por nossa equipe. Além disso, essas cenas não teriam ocorrido dessa forma se estivéssemos seguindo as diretrizes do cinema direto. Lembrando o que os defensores deste formato de documentário observacional costumavam argumentar, o cinema direto defendeu radicalmente a não intervenção; suprimiu o roteiro e minimizou a atuação do diretor durante a filmagem; desenvolveu métodos de trabalho que transmitissem a impressão de invisibilidade da equipe técnica; renunciou a qualquer forma de “controle” sobre os eventos que se passavam diante da câmera (DA-RIN, 2006: 134).

De fato, se não estivéssemos compartilhando detalhes a respeito dos bastidores desta filmagem — privilégio que tenho na posição de realizador que estive no SET acompanhando o desenrolar de cada cena captada —, tenho a convicção de que não haveria como se saber se a filmagem seguiu ou não o modelo do direto “puro”, uma vez que as solicitações que propusemos não são passíveis de serem evidenciadas apenas pela observação do conteúdo.

Seguindo na análise de algumas sequências presentes no filme *Entre Eles*, gostaria de destacar a seguir aquelas cenas em que o espontâneo e o imprevisto tomaram o filme de assalto. Ou seja, trata-se de trechos em que não houve nenhuma solicitação ou intervenção. A equipe técnica estava basicamente passiva a observar o que a realidade deflagraria. Este capítulo está basicamente focado em apresentar momentos de filmagens dentro do modelo observacional em que as transgressões às normas do cinema direto são a tônica, mas notaremos, a partir da visualização dos trechos que se seguem, momentos que alinham-se perfeitamente à cartilha do *cinema direto*. E mais, são trechos que, em contato com aqueles apresentados acima, atestam a possibilidade de se conciliar, tranquilamente, de maneira fluida e com resultados interessantes, penso eu, num mesmo filme documentário, conteúdos bastante manipulados— como visto nas sequências anteriores — com outros rigorosamente observacionais, como se verá a seguir.

08.

**Descrição:** Esta imagem faz parte de uma sequência extensa, quase inteiramente filmada em plano sequência, na qual a família Milton se reúne à mesa para desfrutar de um almoço de domingo à tarde. Eles têm um forte debate. No meio da sequência, o telemóvel da mãe, Tânia, toca e ela vai atender no fundo do quadro. Coincidentemente, o telefonema tem relação com o assunto que estão a discutir.



**Análise:** A partir desta sequência, percebemos que Rafaela está enfrentando um problema na escola: o bullying. Em vez de tentar resolver o problema por conta própria, uma amiga decide intervir em seu nome. Os pais estão coagindo Rafaela a lidar com a situação sozinha, em vez de aceitar ajuda de outras amigas. Eles estão descontentes porque esse episódio acabou envolvendo outras pessoas, incluindo eles mesmos e os professores. A história do bullying respingou em muita gente.

É interessante notar que o telefone de Tânia (a mãe) começa a tocar no exato momento em que a família está discutindo o incidente envolvendo Rafa e a ligação é de uma das mães dos colegas de escola. O que surpreende, na minha opinião, é que Rafaella seja quem profere a frase mais madura durante todo o debate: "Se a mãe dela também é briguenta, resolveria muita coisa," e os pais respondem com: "Parece que resolve...". Ao contrário da relação de Rafaella com sua irmã mais nova, Milton tem uma relação infantil e autoritária com a própria Rafaella. Sucessivamente, a filha é constrangida e silenciada no ambiente familiar, onde Milton assume o papel dominante. Acreditamos que é interessante observar o comportamento de Rafaella: em vez de reproduzir com sua irmã mais nova o que ela mesma sofre por parte do pai, ela rompe com esse exemplo tóxico e estabelece uma forma de afeto diferente com a única pessoa da família com quem ela poderia exercer uma influência clara, tanto física quanto moral.

No que toca à nossa participação no desenvolvimento da sequência, procurámos simplesmente registrar (num plano aberto) o que acontecia sem recorrer desta vez a nenhum processo de intervenção. Aqui empregamos o que seria o modelo ideal do cinema direto: o registro “objetivo” e “isento” da realidade e de seus participantes a performar para a câmera.

09.

**Descrição:** Nesta imagem podemos observar os personagens de Luís, sua mãe, suas três irmãs e uma amiga delas reunidos ao redor da mesa para um típico almoço de domingo — assim como a família de Milton nas sequências anteriores. Nesta mesa, entretanto, o pai está ausente. Ele está a repousar no quarto e alguém lhe leva o prato.



**Análise:** Muitos pequenos eventos acontecem nesta sequência: a mãe está absolutamente aflita e com os nervos à flor da pele, tentando conciliar a tarefa de servir os pratos para as quatro garotas; Luís tenta controlar a filha mais nova que prefere brincar e só tomar suco, a comer; Luís auxilia a mãe na tarefa de trazer a filha mais nova para a mesa, mas acaba por irritar-se com ela porque ela não quer lhe dar o controle remoto da TV e acabam quase chegando às vias de fato; a irmã do meio, ao fundo, é encarregada de levar comida ao pai que está no quarto. É interessante notar como a figura do pai exerce influência sobre todos, mesmo estando ausente da sequência.

10.

**Descrição:** Observamos, nesta imagem, Milton a trabalhar, encarregado de vender produtos de beleza e ensinar as técnicas de sua aplicação em salões por Portugal. O salão tem apenas mulheres, com exceção dele, sendo composto por clientes e cabeleireiras. Milton fica a caminhar, vistoriando o trabalho das funcionárias e intervindo para avaliar e criticar os procedimentos adotados. Ao mesmo tempo conversa e brinca informalmente com uma das funcionárias, a responsável pela loja, que foi quem o contratou e que percebemos ter por Milton uma grande afeição.



**Análise:** Nesta cena, a personalidade machista e cômica de Milton se torna evidente. Ele demonstra talento em ambos os campos, sendo o único homem na situação e, por ser o professor, sua autoridade é reforçada, revelando o formato patriarcal e machista que muitas vezes aceitamos como padrão. Impressiona e fica evidente como o dispositivo observacional típico do cinema direto, com a câmera muito próxima de todos, claramente sendo percebida, intensifica as reações de cada um/a. A performance de Milton - , e daí o seu machismo exacerbado - expande-se sobretudo devido à presença do aparato cinematográfico. Somos duas pessoas (câmera e técnico de som direto) imensamente interessadas no que eles têm a dizer, circulando ao redor do salão — é o cenário propício para Milton aflorar — performar intensamente.

11.

**Descrição:** Luís e suas irmãs estão pendurando as roupas no varal do lado de fora da casa. A dada altura um vizinho, um senhor idoso, atravessa o quadro e conversa com eles. Trata-se de uma sequência longa composta por apenas dois planos.



**Análise:** Consideramos esta sequência bonita e bastante delicada, pois avaliamos poder testemunhar o desvelar do tempo e observar a dinâmica das relações fraternais e entre vizinhos. Luís e suas irmãs estão pendurando as roupas no varal. É o cuidado com o manuseio de cada peça, a movimentação quase sincronizada entre o casal e o imponderável do mundo se apresentando: a presença do S. Manuel (vizinho) e a chegada da irmã mais nova, que vem muito gentil e doce para conversar com o velhote. Observamos também, num outro escopo, as cores de Chelas, a potência humana presente num bairro social, muitas vezes posta de lado. Vale a pena mencionar também o Luís, cuidadoso, buscando proteger a equipe de ser “exposta” ao não nos deflagrar para o Senhor Manuel que estranhou a nossa presença ali. Reter tempo para “simplesmente” olhar o mundo, como faz Wiseman em tantos de seus filmes, contém grande potência e beleza. Nesta sequência, não há qualquer evento dramático, o interesse vem justamente do cotidiano; do eventual ritmo discreto e sincrônico dos gestos; da força de uma voz que fala diante do longo silêncio estabelecido; das cores absolutamente artificiais da paisagem. São elementos que podemos observar em função de um repouso do olhar da câmera. Essa é uma das grandes fontes de beleza presentes no cinema observacional: simplesmente reter o olhar e observar o universo (sem interferir).

12.

**Descrição:** Aqui, vemos um encontro promovido por Armando e António com mais três amigos, em uma tasca próxima da quinta. Eles consomem uma grande quantidade de

vinho e ficam embriagados. Armando compartilha sua angústia acerca da falta de pessoas suficientes em seu trabalho voluntário, o que o obriga a dedicar-lhe mais tempo do que o previsto. Ao mesmo tempo, Antônio questiona Armando sobre se ainda vale a pena dedicar tanto tempo a esse trabalho que nem mesmo lhe paga, insinuando sutilmente que ele deveria considerar direcionar sua atenção para outras questões, como para o próprio Antônio.



**Análise:** Este é um momento narrativo importante dentro do filme em que fica implícito que Armando e Antônio são um casal homossexual. Na parte final da sequência, Antonio apela a Armando para que ele dê atenção a outras coisas, insinuando indiretamente que o relacionamento deles está sendo negligenciado. Dito isso, para quem assiste a sequência e desconhece o fato à priori de serem mesmo um casal, não há evidência categórica dessa relação aqui, apenas uma eventual sugestão. Percebemos portanto que a objetividade tantas vezes referida pelos cineastas do cinema direto na filmagem *em direto* da realidade, não é exatamente algo assim tão objetivo. Na cena final desta sequência (foto), um plano-sequência, onde não há qualquer trucagem ou cortes, onde estaríamos a princípio vendo a “realidade aflorar” diante da câmera, não é possível para o espectador afirmar categoricamente se Armando e Antônio são ou não um casal. A cena se desenrola, mas há qualquer coisa encoberta que torna a cena misteriosa e ambígua. Trata-se, portanto, muito mais de uma cena aberta às interpretações subjetivas do que às leituras objetivas que ela fornece. É um exemplo que revela que não é possível acreditar que o cineasta documentarista possa ser o “intermediário objetivo da realidade” — como pretendiam os cineastas do cinema direto — porque os fatos presentes ali nem sempre são objetivos.

13.

**Descrição:** Após o almoço da sequência anterior, os amigos de Armando e Antônio, que estão claramente embriagados, retornam com eles à quinta para passar a noite juntos. Nesta sequência, mais três amigos se juntam a eles. Todos estão se divertindo com o trator que Armando usa diariamente em suas tarefas no campo. Antônio dirige o trator pelo terreno, enquanto, na parte de trás, os amigos se acomodam, aproveitando o momento.



**Análise:** Nesta sequência, um contraste notável é estabelecido entre os amigos a brincarem infantilmente no trator, enquanto Armando, o protagonista, trabalha (embriagado) para guardar as vacas no estábulo. Essa dicotomia é capturada em um único plano sequência, revelando a beleza singular desse encontro entre diferentes gerações, simbolizadas por Armando e seus amigos. O cenário é enriquecido pela luz avermelhada e arroxeadada do pôr do sol, juntamente com o efeito da fumaça provocada pela queima de uma fogueira no mesmo espaço, tornando a cena do grupo no trator ainda mais surreal. Destaco aqui a força presente no plano sequência, da ideia — baziniana — da dimensão ontológica presente na realidade revelada, sobretudo num plano sequência. O desvelar de cada etapa de ação dentro deste plano sequência: a fogueira; depois, o trator; estranhos a subirem no trator; o trator não liga nas mãos estrangeiras inábeis; Antônio a chegar ao trator para fazê-lo funcionar; todos a subirem na garupa do trator, com Antônio a pilotar; todos muito embriagados a circularem no trator pelo campo de relva imenso; Armando, no mesmo momento, em paralelo, a colocar os

bois dentro do estábulo. Em função de tudo isso se desvelar num plano sequência, sem trucagens, verídico, em função da surrealidade ali presente, no que se refere ao comportamento do grupo, a cena ganha uma força inacreditável.

14.

**Descrição:** Nesta sequência de 5 minutos, acompanhamos a chegada de Milton e Tânia a um hospital público no Porto, onde nosso protagonista se prepara para passar por uma cirurgia estética de remoção de gordura (abdominoplastia). Os eventos que antecedem a cirurgia são detalhados: o casal chega de carro; Milton percorre os corredores até a consulta médica, onde o cirurgião desenha marcações em seu abdômen e faz perguntas; Tânia aguarda ansiosamente na cafeteria do hospital; depois, vemos Milton sendo levado para a sala de cirurgia em uma maca, já anestesiado, enquanto a cirurgia é realizada com seu corpo exposto e a equipe médica trabalhando ao seu redor.



**Análise:** A importância desta sequência reside no seu aspecto narrativo para o filme. Sem dúvida, a vaidade é um tema subjacente importante para o nosso personagem, Milton, que aqui, em busca de uma aparência mais atraente, para atender aos padrões estéticos, opta por se submeter a um procedimento cirúrgico delicado de emagrecimento.

Essa sequência marca uma das cenas finais do documentário. Após uma série de momentos ao longo do filme em que Milton é retratado como um homem alfa, forte e viril, sempre alerta, vemos a mesma pessoa agora enfraquecida pela anestesia, vulnerável e

totalmente dependente dos cuidados de outras pessoas que, de fato, detêm sua vida em suas mãos. Queria, diante deste contexto, destacar a importância do discernimento ético que acredito possa ter um papel importante aqui. Como mencionado, e como pode ser visto, nosso personagem está absolutamente fragilizado, ficará semanas de repouso. Diante disso, será importante avaliar para onde pretendemos “carregar” o nosso personagem a partir daqui, saber com quem queremos ou não “confrontá-lo” na montagem. A sequência que vier a seguir no filme estabelecerá uma relação necessariamente dialética na justaposição com esta que vemos. É preciso ter essa consciência, um cuidado e zelo no momento da edição e alinhamento do guião de montagem, sobretudo tratando-se de uma personagem que está literalmente debilitada e que tem o risco de se tornar antipática para uma parcela significativa da audiência.

### **3.2: A ética como bússola no documentário observacional**

No sentido de aprofundar nossa análise crítica das estratégias de representação no contexto do documentário observacional, dedicamos agora a nossa atenção à investigação das implicações decorrentes da utilização de procedimentos de intervenção neste subgênero. Afinal, o que se entende por 'procedimentos de intervenção'? O que denominamos aqui de procedimentos de intervenção são recursos à disposição do realizador que, quando utilizados, têm o propósito de gerar um efeito ou impacto nas personagens retratadas. O objetivo do realizador é que essas ações interventivas possam resultar em algum tipo de 'deslocamento' no universo documentado, isto é, provocar alguma mudança, perturbação ou modificação nas ações das pessoas retratadas, suas personagens. O deslocamento sobre o qual queremos nos debruçar aqui, é aquele deliberadamente induzido pela equipe para capturar certos momentos ou reações específicas, mas ele também pode ocorrer de forma não intencional como resultado da simples presença da equipe de filmagem. Em ambos os casos, seja a intervenção deliberada ou não, trata-se de uma ação que vem de fora do universo filmado, podendo ter implicações significativas no resultado do documentário e na vivência das pessoas retratadas. Este dado compromete, portanto, a equipe técnica com um grande senso de responsabilidade ética para com as pessoas documentadas — e, especificamente, o ‘deslocamento’ resultante

de uma intervenção deliberada — e não sem intenção — , impõe uma responsabilidade ética ainda maior, uma vez que se trata de uma ação programada.

Apesar da importância quase evidente do exercício da responsabilidade ética no trabalho documentário, de ser imperativo, por parte dos realizadores, um cuidado na gestão dos temas abordados e na representação de aspectos íntimos e privados das pessoas documentadas, essa consciência, entretanto, ainda hoje, não é sempre plenamente colocada em prática. Comportamentos antiéticos são recorrentes desde sempre no exercício do documentário, como aponta o acadêmico Brian Winston.

É nesse solo que a tradição documental cresceu. A ética nunca foi um fertilizante:

*‘Sendo pessoas do cinema, nós aproveitávamos. Costumávamos visitar padres simpáticos que moravam em uma casa de vinte quartos e tinham uma congregação de dez pessoas, a maioria mulheres idosas. Eu dizia: "Que casa bonita e igreja linda. Posso tirar uma foto?" Claro, eu estava mostrando que ele morava nessa enorme casa e tinha dez paroquianos’.* (Sussex, 1975: 89).

As técnicas de Harry Watt na década de 1930 não são de forma alguma desconhecidas hoje; e apenas os imprudentes afirmariam que os padres, e todos os outros, são agora tão experientes em mídia a ponto de não mais caírem em subterfúgios casuais como esses. Se nada mais, grande parte do escândalo envolvendo o chamado 'fakery/falsidade' sugere - grita - uma ignorância pública geral não diminuída quanto aos processos cotidianos do cinema documentário. Ainda existe ampla oportunidade para comportamentos antiéticos.<sup>86</sup>

Os exemplos a seguir fornecem contexto para algumas das razões que, no cenário atual das produções documentárias, realizadores e produtores, sob pressão, afrouxam os cuidados éticos no interesse de que seus filmes sejam plenamente produzidos. O Harry Watt de 1930, citado por Wilson, não é exatamente um caso extraordinário.

Não há dúvida de que a preocupação em agradar com frequência está em primeiro plano, com pouca consideração pelos custos éticos. Usar habilidades persuasivas para obter a cooperação ou permissão dos participantes ainda é um fator na competência e no sucesso profissional. A capacidade de fazer isso é agravada pela necessidade de os realizadores de programas entregarem o que prometeram a serviços cada vez mais sensacionalistas, com recursos cada vez mais limitados. O Harry Watt de hoje precisa persuadir o vigário com sucesso ou ver suas

---

<sup>86</sup> WINSTON, 2000: 137.

perspectivas futuras de produção de filmes ameaçadas - e ele precisa fazê-lo rapidamente antes que seu orçamento limitado se esgote. Qualquer medida de comportamento duvidoso ou até antiético é justificada após o evento pela existência do contrato assinado pelo participante, o termo de liberação.<sup>87</sup>

De dentro do próprio projeto do cinema direto que, como vimos, vangloriava-se de captar objetivamente a realidade como se não estivesse presente uma equipe de filmagem a acompanhar as personagens, é sugerido mais tarde, por um ex-montadora, que havia sim uma compreensão por parte das personagens registradas do dispositivo envolvido nas filmagens e das eventuais consequências daquela experiência:

Na década de 1970, a montadora de cinema do Cinema Direto, Ellen Hovde, já afirmava: "Acredito que as pessoas em nossa sociedade sabem o que é uma câmera e sabem muito bem o que deveriam fazer na frente dela" (Rosenthal, 1980: 352). Joanna Bailey, diretora de *Swingers, Faithful to You in My Fashion*, com certeza melhor representou a situação (mesmo nos Estados Unidos) quando refletiu em 1999: "É estranho quantas pessoas não apreciam que estar em um documentário realmente envolve a possibilidade de que a Tia Maud possa vê-lo" (Bailey, 1999: 4).<sup>88</sup>

A ingerência por parte da equipe técnica dentro do universo que está a registrar não é um procedimento incomum a despeito de eventuais visões românticas e puristas associadas aos filmes documentários — em oposição aos filmes de ficção — sobretudo atribuída aos projetos documentários observacionais. Intervenções acontecem, seja numa conjuntura mais simples, para modificar elementos visuais presentes numa determinada cena, por exemplo, alterações relacionadas à iluminação, figurino, continuidade, objetos de cena, composição — intervenções menos consequenciais e, por essa razão, comuns nas produções documentárias —, como, também, aquelas que têm o potencial de afetar mais profundamente as pessoas documentadas abarcando um risco maior de impactar aspectos estruturantes do objeto documentado.

Uma intervenção da equipe técnica no aspecto narrativo de um filme documentário, como a modificação do roteiro ou a progressão da história, que resulta em mudanças no filme, certamente terá um impacto na vida das personagens retratadas. No capítulo 3.1 desta dissertação, ao analisarmos o filme *Entre Eles*, destacamos um trecho em que a nossa equipe solicitou a um dos personagens do filme, Milton, que gentilmente pudesse organizar algumas

---

<sup>87</sup> Idem: 138.

<sup>88</sup> Ibidem.

exibições de sua família apresentando-se nos clubes locais, permitindo-nos registrar as crianças e o casal dançando no palco. Esse dispositivo do palco seria uma oportunidade interessante para revelarmos a figura patriarcal de Milton a liderar os espetáculos ao lado das suas dançarinas (esposa e filhas). Esse é um exemplo de intervenção, de natureza narrativa, da nossa parte. Ciente de que dançavam, queríamos trazer essa performance para o filme, mas ela não aconteceria se não fosse cuidadosamente produzida. Para ser produzida, por sua vez, foi necessário convencer o casal acerca da validade deste evento para os efeitos pretendidos no documentário. De todo modo, a despeito de termos plena ciência de que essa ação — a ocorrência de diversos espetáculos naquele formato enxuto, com eles no palco e platéia — possivelmente não ocorreria sem o nosso pedido, ou seja, a nossa intervenção deliberada, tivemos convicção de que esse movimento interventivo não teria qualquer impacto estrutural sobre a família, isto é, os pedidos da nossa parte não resultariam em consequências significativas para a nenhum componente da família e nem alterariam qualquer coisa em seu redor. O pedido da nossa parte serviu apenas para que pudéssemos observar um aspecto da família que é autêntico, mas que não seria registrado se não promovêssemos o cenário e o dispositivo adequado para essa exposição. De fato, o exemplo relatado confirma a nossa suspeita de que seja possível que certos tipos de intervenções possam incorrer sem resultados graves e desconcertantes para as pessoas que estão sendo documentadas e o universo sobre o qual se está a documentar.

As experiências de intervenção consecutivas presentes no filme *Entre Eles* nos mostram que o discernimento ético — a capacidade de avaliar situações ou decisões com base em princípios éticos e morais — pode servir como uma *bússola* na orientação da equipe técnica. É este discernimento ético que permite compreender, avaliando as circunstâncias específicas, acerca da necessidade ou não de adoção dessas medidas interventivas, considerando sempre as contingências envolvidas e as potenciais consequências para as personagens retratadas.

O fato de o realizador ser alguém que não pertence à comunidade que está a filmar, um estrangeiro daquele universo - dado muito comum no documentário do modo observacional - aumenta as suas responsabilidades éticas e a necessidade de avaliar cuidadosamente os riscos envolvidos nas estratégias de representação. O diálogo que a equipe técnica estabelece com a parte documentada é essencial. A relação que um realizador estabelece com uma personagem pode alterar completamente a compreensão de uma situação a nível ético. Por exemplo, o tema do consentimento e do compartilhamento de informação

sobre o que é ou não registrado em determinado projeto de filme, conforme analisado no exemplo abaixo.

Existem outras situações em que a personagem (de um filme documentário) consente em circunstâncias perigosas, estando plenamente ciente das consequências, como quando um dissidente fala diante da câmera sobre um regime repressivo no qual o orador continuará sob o poder depois que a equipe de filmagem se retirar. Se o personagem está plenamente ciente das possíveis consequências e vê a cooperação como uma estratégia política coerente, então o fardo do dilema ético foi retirado do cineasta pelo participante por suas próprias razões ideológicas.

Como extensão disso, é possível que uma personagem seja mais exploradora em relação ao cineasta do que o contrário, e não apenas em contextos políticos. Nesse caso, a defesa do consentimento é irrelevante, independentemente do resultado para a personagem. Além dos negócios e da política, também pode haver questões relacionadas ao sexo, quando uma personagem tem uma agenda que é servida pelo exibicionismo sexual, por exemplo. Dada a atual moda pela curiosidade excessiva, os cineastas podem não ser apenas voyeuristas, mas também cúmplices de todos os tipos de formas de "flashing" documental (por assim dizer). O falso personagem, cuja agenda é enganar o emissor para permitir uma aparição, é o exemplo mais extremo dessa inversão do equilíbrio de poder normal.<sup>89</sup>

Diante de algumas dessas reflexões a respeito das responsabilidades éticas no uso de estratégias de intervenção, acrescento: haverá limites, por parte do realizador, para o exercício dessas ações quando se trata, afinal de contas, de um projeto baseado na apropriação de imagens e sons de pessoas reais, cujas vidas continuarão a decorrer após o encerramento do processo de filmagem? Seria o compromisso ético do realizador, na feitura de seu filme, um compromisso com o público ou com as personagens que retrata? Segundo, Winston (2000), a responsabilidade do documentarista para com as pessoas que filma e com o espectador constituem justamente os dois pólos das questões éticas; ele defende, e se posiciona aqui, analisando que as questões éticas referentes à relação documentarista-intervenientes no filme ("social actors") são mais importantes que o direito do público em ser informado.

As dificuldades em encontrar uma base ética para os documentaristas não sugerem de forma alguma que eles tenham menos necessidade de moralidade. Pelo contrário, servir a dois mestres, um jornalístico e outro artístico, torna sua necessidade ainda maior (...) O

---

<sup>89</sup> WINSTON, 2000: 142.

relacionamento do documentarista com a personagens documentadas, onde a necessidade de um comportamento ético inquestionável se manifesta de forma muito mais clara, é o que representa um desafio ainda maior. O verdadeiro contrato, o termo de liberação, tem muito mais peso ético do que o mítico "contrato com o espectador" em termos legais. A relação entre as personagens e os documentaristas é muito mais carregada de dificuldades éticas do que a conexão entre o cineasta e a audiência. Diferentemente da audiência, da qual a grande maioria geralmente não é afetada (pelo menos de maneira mensurável) por qualquer documentário que assiste, as personagens estão envolvidas em um exercício que pode mudar suas vidas.<sup>90</sup>

Se considerarmos a janela como uma representação simbólica do dispositivo cinematográfico e a luz como a realidade que perpassa essa janela — conceitos que fundamentam (metaforicamente) os títulos de cada capítulo desta dissertação — seria um equívoco perceber o documentário observacional como uma janela completamente transparente. Semelhante ao que ocorre na ficção, no documentário observacional, fragmentos da realidade, em maior ou menor medida, sempre chegarão ao *sensor* que acolhe a realidade do mundo, mas nunca será possível que esse anteparo *capture* a realidade em sua totalidade. Neste sentido, o registro documentário seria melhor representado nessa metáfora pela imagem de uma janela translúcida, um dispositivo de filmagem que jamais é completamente opaco ou transparente (ao mundo), posto que não é a própria realidade e nem a sua completa ausência.

A partir desse entendimento de que o cinema documentário observacional, como um dispositivo de reprodução do real, é menos transparente do que eventualmente se supõe e, portanto, esvaziados da crença em uma suposta objetividade e superioridade moral própria ao formato, a idéia de *intervir criativamente* no universo documentado — apropriando mais uma vez da expressão consagrada de Grierson — deixa de ser heterodoxa e conflituosa, passando a ser compreendida como uma ferramenta potente à disposição da criação artística da equipe técnica. Entretanto, considerar a intervenção como elemento criativo é um posicionamento, a nível estético e ético, controverso dentro do panorama do documentário do modo observacional, por ser frontalmente divergente do estabelecido pela “cartilha” do cinema direto, o modelo por excelência para o formato desde 1960 — conforme abordado no capítulo um.

O documentário que busca incorporar procedimentos de intervenção e reconhece que a câmera é uma ferramenta de interpretação do mundo, em vez de ser simplesmente um

---

<sup>90</sup> Idem: 157.

dispositivo objetivo de registro, não pode se furtar de assumir as implicações e responsabilidades éticas inerentes a essa abordagem e postura formal. Essa responsabilidade tem sido uma preocupação desde os primórdios do cinema e permanece uma consideração crucial para os realizadores de todos os subgêneros do documentário.

As sensibilidades contemporâneas em relação à reconstrução e à má representação parecem ignorar uma forma de documentário em que não se faz pretensão de que a situação documentada exista separadamente da filmagem. Richard Leacock costumava insistir que, no documentário do Cinema Direto, o evento sempre deveria ser mais importante do que a filmagem. Já Rouch, no Cinema Verité, tornou a filmagem do evento central e se colocou na tela para mostrar que estava fazendo isso. A estratégia atual de criar situações envolve, por exemplo, fazer com que um conservador e um hippie, ou um homofóbico e um gay se confrontem; ou ex-parceiros se reencontrem. Esses eventos são organizados e filmados por cineastas não vistos, em contraste com a prática de Rouch. O valor desses filmes como reflexos do mundo (clássica justificativa e propósito dos documentários) é, na melhor das hipóteses, extremamente limitado. Toda a responsabilidade moral recai firmemente sobre o cineasta, apesar do consentimento e colaboração claros dos participantes, que, afinal, estão envolvidos em situações que não têm nada a ver com suas próprias criações.<sup>91</sup>

Pensar a câmera como um dispositivo ativo de observação, uma extensão do cineasta, que serve para captar aspectos subjetivos de quem é documentado, tendo o cuidado e atenção às implicações e consequências de cada decisão e intervenção criativa, têm pontos de alinhamento com as ideias defendidas pelo realizador e etnólogo francês, Jean Rouch, e do modelo de representação que ele desenvolveu, o chamado *cinema-verdade*<sup>92</sup>.

Entretanto, em divergência com esse formato idealizado por Jean Rouch e o pelo filósofo Edgar Morin, o documentário observacional não defende a ideia de que a explicitação do processo de filmagem e das dinâmicas instauradas entre documentarista e documentados sejam registradas e problematizadas no próprio conteúdo do filme. Ao contrário, o filme na versão final exibida ao espectador será apreendido pelo mesmo como tratando-se de um documentário que lança um olhar *para dentro da vida* no momento em que ela transcorre — com os atores sociais interagindo uns com os outros, ignorando os cineastas, sem o uso de entrevistas, sem reflexões sobre a filmagem ou a adoção de qualquer estratégia de evidenciação da manipulação e intervenção por parte da equipe técnica no processo de

---

<sup>91</sup> PENAFRIA, 2005: 8.

<sup>92</sup> O cinema-verdade (cine-verité) é um formato que surgiu na Europa paralelamente ao cinema direto norte-americano, na década de 60, e é denominado, na organização dos modos elaborada por Bill Nichols, como o modo *participativo*.

captação — aspectos antagônicos ao modo participativo idealizado e praticado por Jean Rouch em seus filmes etnológicos. Neste modelo de filmagem observacional que estamos investigando, que tem o filme *Entre Eles* como protótipo, o fato de não haver presença no filme montado e finalizado de quaisquer evidências das interferências por parte da equipe técnica junto às personagens e o universo à volta delas, não significa que esses procedimentos não tenham ocorrido, mas que simplesmente não foram registrados pela câmera ou inseridos no corte final do filme. Como já destacado anteriormente, isso acontece dessa maneira porque não há o propósito nesse projeto de cinema observacional de problematizar essa relação, não se trata de antropologia partilhada, como o método rouchiano investiga.

A proposta de um formato observacional interventivo parte da ideia de que as solicitações de reencenação, escolha de locações, figurino e objetos cenográficos, direção de cena e roteiro das personagens - procedimentos comuns nas filmagens dos mais distintos modos documentários, ainda que não comumente assumidos como parte das suas estratégias de representação - , não sejam evitadas, mas assumidas e compreendidas em sua complexidade e ambiguidade. No fundo, estes procedimentos são tomados como elementos naturais e orgânicos dentro do tratamento criativo da realidade, pelo que, se o realizador documentarista desejar adotá-los, mesmo se que venham a interferir naquilo que está a filmar, isso não acarreta necessariamente, nem uma contradição epistemológica, nem tampouco uma crise de ordem ética, desde que estes procedimentos manipulativos não venham a gerar qualquer constrangimento junto às personagens e ao universo expandido em seu redor.

Assim, neste formato de abordagem, todas as decisões criativas estarão subordinadas à equipe técnica, representada na figura do realizador, que deve sempre recorrer ao seu discernimento ético para orientar da melhor maneira possível o caminho a tomar nesses processos interventivos-interativos. É um trabalho de grande responsabilidade, que envolve um processo de avaliação por parte do realizador bastante subjetivo também. Abaixo, Wilson reflete a respeito da extensão do conhecimento que uma potencial personagem tem sobre as implicações do compromisso (contrato) que eventualmente vem a estabelecer com um realizador, e sugere um breve questionário que poderia vir a auxiliar o realizador a avaliar o risco ético e determinar a eventual extensão das dificuldades ou perigos envolvidos ao incluir uma determinada personagem em seu projeto.

Ainda existe uma necessidade ética premente. Como observamos, o consentimento de uma pessoa para participar muitas vezes é mal informado e eles podem ter uma compreensão deficiente do que isso implica. Parece-me que, de forma voluntária, os documentaristas -

exercendo o poder dos meios de comunicação e legalmente privilegiados pelo direito à liberdade de expressão - devem exercer o máximo cuidado ao lidar com seus colaboradores e contribuintes. Os cineastas podem realizar uma forma de avaliação de risco ético para determinar a extensão das dificuldades ou perigos envolvidos na inclusão de uma personagem em seu projeto. Essa avaliação pode ser baseada em quatro pontos principais:

- Que tipo de pessoa está sendo filmada? (Isso é, quão conhecida ou pública é a personalidade?)
- Quão desviada socialmente é a ação que está sendo filmada?
- Quão público ou privado é o local da ação?
- Quão amplamente o documentário final será visto?

Todos esses pontos se baseiam em preocupações legais sobre pessoas, desvio, domínio e canal de comunicação.<sup>93</sup>

No filme *Entre Eles*, adotamos, na nossa estratégia de abordagem e filmagem observacional das personagens de Armando, Luís e Milton, os princípios orientadores da *intervenção criativa* debatidos aqui. Isso significa dizer que distintos procedimentos de intervenção sugeridos por parte da equipe técnica foram incorporados ao universo das três personagens, conforme constatado nas descrições e análises que acompanharam os trechos selecionados no capítulo 3.1. Gostaria de destacar, ao mesmo tempo, que a adoção destas estratégias não alterou o formato final do registro, isto é, *Entre Eles*, permanece, aos olhos do espectador, um filme documentário do modo observacional “tradicional”, dito por outras palavras, ele adota os preceitos do cinema direto, seu formato mais conhecido. Da mesma forma que acontece ao se assistir a um documentário que adere aos preceitos de filmagem do cinema direto, *Entre Eles*, é uma experiência em que o espectador é um observador discreto, testemunhando um universo que aparentemente valoriza a mínima intervenção da equipe técnica e utiliza métodos que transmitem a sensação de invisibilidade do aparato cinematográfico. Mas essa é uma impressão, pois factualmente, houve uma profusão de intervenções criativas por parte da nossa equipe no universo das três personagens retratadas. É então por essa razão que denominamos este capítulo da tese de “translúcido”: apesar da ciência por parte da nossa equipe de tratar-se de um registro que concilia a adoção de procedimentos objetivos e subjetivos, não estamos expondo esse dispositivo de representação “às claras”, como acontece, por exemplo, no cinema-verdade rouchiano. Ora, se *Entre Eles*

---

<sup>93</sup> WINSTON, 2000: 158.

não expõe as suas estratégias de representação, mantendo um efeito de ‘direto’, o que é que o distingue propriamente do *Nanook of the North* (1922) de Robert Flaherty?

### 3.3: Flaherty, a verdade e a inflexão no gênero

*Este modesto furacão não imaginava que o sopro que percorre seus filmes vinha dos próprios pulmões. Com uma humildade perfeita, ele não buscava nada mais do que reproduzir na tela o que amava na natureza. Ao se esconder atrás de Moana ou do garoto da Louisiana, atrás de um reflexo d'água ou de um jovem elefante, Flaherty conseguiu nos dar filmes onde o autor não é apenas visível, mas amigavelmente acessível. Assistir a projeção de um de seus filmes é ter uma conversa íntima com ele. Flaherty é o triunfo do subjetivismo involuntário.*

Jean Renoir<sup>94</sup>

Ao analisar as motivações subjacentes que nos levaram a adotar repetidamente procedimentos que interferem na realidade documentada durante a produção de nosso filme *Entre Eles*, o fazemos com a intenção de alcançar um efeito de ‘deslocamento’. Esses efeitos, não sendo necessariamente dramáticos, mas podendo nalguns casos sê-lo, são buscados com o propósito de induzir, como já apontado, um certo tipo de alteração no universo documentado.

Esmiuçando um pouco mais esse procedimento, podemos resumir as intenções desse ‘deslocamento’ em dois cenários distintos. No primeiro cenário, a intervenção inicial desencadeia um efeito imprevisível que, como uma onda, gera outros efeitos subsequentes, que podem, eventualmente, ser bem vindos ao filme e, portanto, se for do interesse do realizador, serão aproveitados e incorporados. No segundo cenário, a intervenção é fruto de um estratagema elaborado previamente. Nesse caso, o objetivo da intervenção é claro: há

---

<sup>94</sup> AGEL, Henri. “Robert J. Flaherty CINÉMA D'AUJOURD'HUI” Témoignages Panorama critique Filmographie. Bibliographie Documents iconographiques. 1965.

uma ação deliberada com a finalidade de obter um resultado prático, específico e predeterminado, que será consequência dessa intervenção inaugural.

Ao assistir a um filme finalizado do modo observacional que, à maneira do *Entre Eles*, tenha adotado algum/s procedimento/s de intervenção no universo retratado, como mencionado no capítulo anterior, não há como o espectador distinguir e identificar estes procedimentos: não é detectável se houve uma intervenção premeditada que tinha o objetivo de criar um efeito prático específico; se houve uma ação deliberada que desencadeou um resultado imprevisível que foi incorporado ao filme; ou, antes, se é tudo fruto de uma abordagem passiva sem qualquer ação ativa, no interesse de buscar ser o mais observacional e passivo possível. Portanto, da mesma forma que na experiência de espectralidade ficcional, a natureza de algumas estratégias adotadas dentro de um projeto de filme documentário nem sempre é evidente e facilmente discernível para o espectador, pois o realizador muitas vezes opta deliberadamente por ocultar suas estratégias de representação.

Um dos pioneiros na adoção de procedimentos de representação ficcional, abrindo um novo campo de atuação para o filme documentário — e do qual tomamos licença, cem anos depois, para tomar de empréstimo alguns preceitos para inspirar a produção dos nossos próprios projetos, dentre os quais, *Entre Eles*, —, foi o realizador estadunidense, Robert Flaherty. Ao lado de Dziga Vertov, um contemporâneo, embora nunca tenham se encontrado pessoalmente, contribuíram de forma colossal para o desenvolvimento do cinema documentário apesar das diferenças marcadas em suas abordagens e estilos. A vocação e militância de Vertov como pensador e teórico do cinema contrasta, também, substancialmente, com o método prático e empírico do explorador e autodidata, Flaherty.

Vou falar sobre o método de Robert Flaherty, porque este método e a forma como ele foi desenvolvido são, acredito, o importante legado que ele nos deixou e porque, para mim, foi a grande experiência da minha vida com ele. Também porque os próprios filmes dele não fornecem evidências de um método, ou seja, dos aparatos de produção cinematográfica e seus dispositivos. Lembro-me de Sir Carol Reed dizendo para mim: "Quando vejo filmes de outras pessoas, geralmente consigo dizer exatamente como eles alcançaram seus efeitos; nos filmes do seu marido, não consigo dizer de jeito nenhum." E uma estudante escrevendo sua tese sobre "Os Filmes de Robert Flaherty e Seus Críticos" observou que muitos críticos haviam dito algo semelhante: que encontravam uma "espécie de magia" nos filmes e não conseguiam identificar qual era essa magia.<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> FLAHERTY, 1960: 8.

Flaherty se localiza, na linha do tempo do cinema, como um marco. Seu primeiro filme, *Nanook of the North* (1922), considerado o primeiro documentário da história, por ser um protótipo de um novo gênero, vai encerrar definitivamente o período Lumière. (DA-RIN, 2006: 50). Seu projeto cinematográfico é fruto do encontro entre o travelogue (que o precedeu) e o modo de representação ficcional (seu contemporâneo) que alguns anos antes se instituíra e que tinha nos procedimentos inovadores criados por D.W. Griffith seu expoente. (DA-RIN, 2006: 51)

Alguns aspectos formais que tornam *Nanook* inovador vêm justamente da adoção, na sua estratégia de representação, dos procedimentos utilizados antes apenas nos filmes explicitamente ficcionais. Tal como o narrador da ficção cinematográfica, em *Nanook of the North*, o cineasta, diferentemente do que era observado nos travelogues, não é evidenciado no filme, e em seu lugar o filme se articula em torno de uma comunidade — os Inuits, esquimós do Alasca — deixando de ser um relato em primeira pessoa. Seu filme inovou ao colocar os fatos que testemunhou em uma perspectiva dramática — de um lado, como protagonista, *Nanook* e sua família e, do outro, como antagonista, a natureza selvagem e impiedosa do norte global —, em oposição a observação exótica da perspectiva meramente informativa presente nos travelogues que o antecederam.

Em *Nanook of the North*, pela primeira vez, o objeto de filmagem era submetido a uma interpretação, ou seja, uma desmontagem analítica daquilo que foi registrado, seguido de uma montagem cuja lógica central necessariamente escapava à observação instantânea e só poderia decorrer de um conjunto de detalhes habilmente sintetizados e articulados<sup>96</sup>.

Flaherty incorporou em *Nanook* as conquistas relativamente recentes, da montagem narrativa, que resultam na manipulação do espaço-tempo, na identificação do espectador com a personagem e na dramaticidade do filme.

A capacidade de testemunhar um episódio de muitos pontos de vista e distâncias, em rápida sucessão — um privilégio totalmente surrealista, sem paralelo na experiência humana — tinha se incorporado de tal modo ao hábito de ver filmes que já era inconscientemente considerada “natural”. Flaherty neste momento já tinha absorvido este mecanismo do filme de ficção, mas o aplicava a um material não inventado por um guionista ou diretor, nem

---

<sup>96</sup> DA-RIN, 2006: 47

encenado por atores. Logo, o drama, com seu potencial de impacto emocional, casava-se com algo mais real — pessoas sendo elas mesmas.<sup>97</sup>

No entanto, apesar de ter introduzido técnicas narrativas em um contexto em que antes predominava a mera descrição, Flaherty nem sempre se conformou às regras que viriam a definir, alguns anos depois, o que ficou conhecido como o cinema clássico, que se caracterizava pela busca da transparência e pela dissolução do aparato cinematográfico. É notável em *Nanook of the north*, como, por exemplo, na sequência da caça às morsas, nos closes dos huskys siberianos e em algumas caminhadas da família pelo vastidão do Alasca, entre outros momentos, como as regras de continuidade não são sempre adotadas de forma rigorosa pelo realizador; ao mesmo tempo, as personagens às vezes olham diretamente para a câmera, rompendo com a ‘quarta parede’ e criando um efeito desestabilizador e encantatório no espectador; elipses presentes na estrutura narrativa não localizam tampouco com clareza a passagem de tempo suprimida nos determinados cortes; os enredos não são exatamente conclusivos — muito diferente do cinema clássico — uma vez que a narrativa nos filmes de Flaherty nunca estiveram determinadas por uma lógica de causalidade, ele não tinha essa preocupação.

Nota-se, portanto, que Flaherty flertou à sua conveniência, tanto a nível de *mise-en-scène* quanto a nível narrativo, com a adoção ou não de procedimentos ficcionais na articulação dos elementos presentes em seus filmes. Não havia da parte dele um expressivo rigor neste quesito, satisfazer ou não determinado modelo conceitual não era o que lhe importava. O rigor, por parte deste documentarista, estava reservado a outro campo. Abaixo, lemos um relato de sua esposa, Frances Flaherty, que o acompanhou nas filmagens de *O Homem de Aran* (1934), entre outros projetos, onde compartilha a frustração de Flaherty ao descobrir, gradativamente, que as ideias que tinha idealizado para a filmagem reservada ao arquipélago na costa da Irlanda seriam frustradas.

Assim que pousamos, ele começou a procurar por polvos gigantes e tubarões-tigre. Semanas e semanas se passaram, e ele procurou e procurou, vasculhando as ilhas de ponta a ponta. Quando finalmente teve que admitir que simplesmente não estavam lá, lembro-me das semanas miseráveis em que ele apenas sentou em nossa varanda com todos os pensamentos se afastando dele, aprendendo a primeira lição difícil do que é necessário para fazer um

---

<sup>97</sup> BARNOUW, 1974: 39

verdadeiro filme sobre um assunto que você não conhece: que você não pode pré-conceber. Se você pré-conceber, estará perdido, começando de forma equivocada antes mesmo de começar. O que você precisa fazer é deixar ir, liberar todos os seus pensamentos, limpar sua mente, fresca, inocente, recém-nascida, sensível como um filme não exposto para absorver as impressões ao seu redor e deixar que o que vier. Isso é o vazio fértil, o estado de não-mente. Isso é a não pré-concepção, o início da descoberta.<sup>98</sup>

Muito antes das considerações do campo formal, o projeto de cinema que Flaherty foi amadurecendo a cada filme tinha o foco em tentar apreender, através da possibilidade proporcionada pelo dispositivo cinematográfico, um sentido de ‘verdade vital’ presente nas personagens e comunidades documentadas. Flaherty estava em busca de uma compreensão profunda do que movia essas personagens e comunidades, no sentido literal e figurativo da expressão. Ele tinha convicção que, através da pesquisa gerada pelo próprio processo de filmagem, um tipo de trabalho em progresso que poderia ser longo, exaustivo e inconstante — e aqui é onde reside seu rigor —, o registro profundo desse processo permitiria aos espectadores também serem testemunhas da vida presente nessas comunidades.

Neste projeto, que se caracterizava mais por sua abordagem prática e empírica do que por uma abordagem ideológica ou teórica, de certa forma semelhante à abordagem de Rossellini na ficção, o cineasta expressava sua admiração profunda e seu assombro em relação ao tema e às personagens que filmava. Isso, por vezes, criou uma sensação de transcendência na experiência dos espectadores ao assistirem aos seus filmes.

O documentário é filmado no próprio lugar que se quer reproduzir, com as pessoas do lugar. Assim, o trabalho de seleção será realizado sobre o material documental, com a finalidade de narrar a verdade da forma mais adequada e não dissimulando-a por trás de um elegante véu de ficção e, quando, como corresponde ao âmbito de suas atribuições, infunde à realidade o sentido dramático, este sentido surge da própria natureza e não unicamente da mente de um escritor mais ou menos engenhoso.<sup>99</sup>

Extrair do próprio ambiente os elementos fundamentais do drama — esta é a base de um método de trabalho aperfeiçoado por Flaherty. Segundo o realizador, ele nunca escalou atores profissionais, convocando os próprios membros da comunidade para (re) encenarem diante da câmera os seus gestos cotidianos. Entretanto há divergências a esse respeito e em

---

<sup>98</sup> FLAHERTY, 1960: 28.

<sup>99</sup> FLAHERTY, em RAMIÓ, 1985: 157

relação também a outras tantas intervenções controversas que supostamente foram atribuídas a Flaherty em seu papel como realizador registrando diversas comunidades.

Sobre o uso de atores encenando a si próprios, há registros de que Flaherty teria substituído a verdadeira esposa de Nanook (que também - ou apenas?) se chamava Allakariallak) por outra pessoa da comunidade que melhor se encaixava no perfil que ele tinha em mente; sobre a famosa sequência da caça às morsas no mesmo filme, sabemos hoje que os Inuits já não utilizavam arpão, a arma vista em cena, bastante obsoleta; para as sequências filmadas dentro do iglu, Nanook não poderia tampouco construir um espaço tão grande o suficiente para que sua família e a câmera conseguissem todos caber à contento, então, à pedidos de Flaherty, construiu-se apenas um Iglu cortado ao meio; a pesca de focas naquela parte de Ungava, onde teria ocorrido as filmagens, não ocorreu de fato ali, e a foca já estava evidentemente morta quando capturada; os habitantes de Samoa não mais usavam as vestimentas tradicionais retratadas em *Moana (1926)* e, tampouco, conforme é mostrado, praticavam mais tatuagens como rito de passagem na comunidade.

À luz dos  *fatos*, é possível elencar contradições e ambiguidades presentes nos filmes de Flaherty, e suponho haver ainda uma abundância delas que sequer serão descobertas porque foram deliberadamente ocultadas nos seus filmes. Ao mesmo tempo, Flaherty, ele mesmo, não fazia nenhuma pretensão de verosimilhança: "Às vezes você tem que mentir", ele disse, "às vezes é preciso distorcer uma coisa para capturar seu verdadeiro espírito." (Calder Marshall, 1963: 104). O que parece sobressair na sua proposta é que para obter o tipo de 'verdade' que buscava, Flaherty havia sido forçado a recorrer, em uma série de ocasiões, a ajudas artificiais, a procedimentos interventivos. Da mesma forma que na experiência de produção do filme *Entre Eles*, que é objeto de análise nesta dissertação, ecoa no projeto de Flaherty a problemática relacionada à legitimidade e conduta ética na adoção de estratégias de representação que interferem em um registro documentário que é percebido como observacional.

Ele [Flaherty] sabia que as platéias nem sempre esperavam uma fiel representação da realidade, que preferiam o artifício relativamente superior dos filmes de ficção e que os filmes não-ficcionais as atraíam com recursos como a reconstituição. Flaherty entendeu que o cinema não é uma função da antropologia ou da arqueologia mas um ato de imaginação; é tanto a verdade fotográfica quanto uma reorganização cinemática da verdade.<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> BARSAM, 1992: 50

Em relação a *O Homem de Aran*, Flaherty convenceu pescadores a se arriscarem em um mar agitado e espetacular, algo que, normalmente, eles não teriam feito em função do perigo imposto. (Rotha, 1983: 116). Após meses de reflexão sobre como concluir o projeto — nessa sequência que é o clímax do filme — ele ofereceu a cada homem, como moeda de convencimento, uma quantia grande de dinheiro (Winston, 2000: 147). Sua companheira relembra esse episódio:

Em Bungowla, durante uma tempestade, os curraghs são deixados de cabeça para baixo nas pedras, amarrados contra a fúria do vento. Havíamos evitado a ideia de ir para Bungowla. "Eu temo a ideia", disse Bob. "Não quero que nenhuma vida seja perdida.". O céu estava negro, o vento aumentando e as ondas crescendo, enquanto esperávamos o momento crítico em que os homens pudessem lançar o curragh. "Nenhum deles sabia nadar", diz Pat, "mas eu elogiei o sangue deles e elogiei sua geração anterior a eles, e os incitei a fazê-lo... Foi esplêndido ver a canoa enfrentar as ondas. Um mar enorme quebrou sobre a cabeça de Patcheen e a grande canoa quase ficou em pé em sua popa enquanto saltava para enfrentar outro mar". Aqueles três homens no curragh lutando contra a tempestade se tornaram um pouco maiores do que a vida real. Eles se tornaram personagens de uma de suas próprias lendas heróicas, uma saga deles mesmos.<sup>101</sup>

Pode-se argumentar a favor de Flaherty que as distorções em relação à verossimilhança das ações das personagens retratadas sempre foram realizadas com o consentimento e conhecimento prévio delas. Quando o realizador solicitou a um grupo de homens para serem filmados em uma embarcação em alto mar, como no exemplo citado, esses homens estavam plenamente cientes do que estava implicado, sobretudo porque eram pescadores, moravam ali e possuíam um conhecimento profundo dos perigos associados àquela região da costa. As substituições de armas na cena da caça às morsas em *Nanook of the North*, e a solicitação para que Nanook ampliasse o iglu para acomodar a todos, da mesma maneira, são solicitações que as personagens envolvidas atenderam com pleno conhecimento das implicações, elas sabiam, respectivamente, o que estavam segurando e o que estavam encenando dentro do iglu.

A questão ética em relação a essas intervenções e alterações, entretanto, é alvo de debate. Seria aceitável em prol da narrativa cinematográfica ou problemática devido à falta de fidelidade à realidade? A presença de consentimento e conhecimento prévio por parte das pessoas documentadas é argumento definitivo para absolver o documentarista? Brian Winston

---

<sup>101</sup> FLAHERTY, 1960: 42.

questiona essa premissa ao destacar a falácia da suposta equivalência evidenciada pela disparidade de poder entre as partes envolvidas nesse “acordo”.

Exceto nos casos em que os documentaristas trabalham ativamente para se remover de uma posição de controle, em todos os outros casos, independentemente de os resultados para os participantes serem bons, mistos ou ruins, a defesa de consentimento está longe de ser perfeita. Na maioria das vezes, ela faz pouco mais do que equilibrar qualquer sinal de coerção que possa ter sido envolvido na obtenção do consentimento.

Como vimos, a lei [britânica, de 1983], limitando a coerção ao seu significado original, tem pouco a dizer aos cineastas, uma vez que insiste em um nível de ameaça raramente presente. No entanto, a coerção fora da lei ampliou seu significado para abranger a ideia de compulsão sem ameaça física. No caso de *O Homem de Aran*, Flaherty persuadiu alguns pescadores a se aventurarem em um mar terrível. Ele não usou ameaças físicas, como a coerção legal exigiria, mas ofereceu a cada homem o equivalente a um ano de salário para arriscar suas vidas por essa sequência climática, depois de meses pensando em como terminar seu filme. A defesa de consentimento é fundamentada nesse caso em um sentido, uma vez que os homens sabiam, melhor do que Flaherty, quais riscos estavam correndo, mas também precisavam do dinheiro que Flaherty estava oferecendo. Isso é um bom exemplo do que Carolyn Anderson e Tom Benson chamaram de 'o mito do consentimento informado' (Anderson e Benson, 1991: 7-25). Flaherty mesmo compreendeu bem isso: 'Eu deveria ter sido baleado pelo que pedi a essas pessoas soberbas para fazer pelo filme, os enormes riscos a que os expus, tudo por causa de um barril de cerveja e 5 libras cada' (Rotha, 1983: 113).<sup>102</sup>

Flaherty é lembrado como o documentarista representante da ficcionalização dentro do gênero, mas essa reputação se deve, sobretudo, ao fato de ele ter sido o pioneiro nesta abordagem porque intervenções criativas assim estão presentes em diversos modos do documentário já há muito tempo. Relembramos, por exemplo, o caso do cenário interior do vagão de triagem do Royal Mail construído em estúdio para *Night Mail* (1936), é um exemplo típico de reconstrução no documentário; assim como o uso de Joris Ivens de dois mineiros em *Misère au Borinage* (1934), vestidos com (falsos) trajes policiais alugados, representando um incidente que ocorreu durante a greve (Winston, 1999b: 160-62); Leni Riefenstahl teve que fazer Rudolf Hess reencenar sua emocionante oração de Nuremberg em Berlim para o filme *Triumph des Willens* (1934), uma vez que as imagens originais se

---

<sup>102</sup> WINSTON, 2000: 147.

mostraram inutilizáveis (Winston, 1995: 120-21); Humphrey Jennings, foi responsável por queimar St. Katherine's Dock em 1942 para *Fires Were Started* (1943), contribuindo com algumas das melhores imagens "reais" do Blitz de Londres para os arquivos institucionais britânico (Winston, 1999a: 32).

Como bem afirmou Allakariallak a Flaherty: "O filme sempre vem primeiro" (Ruby, 1980: 66). Essa tem sido a realidade ao longo do tempo e permanece inalterada.<sup>103</sup>

Quanto aos resultados e consequências das ações ficcionais sobre as comunidades e personagens retratadas — tema importante que consta (ou deveria refletir) entre as responsabilidades de ordem ética do realizador documentarista —, é válido lembrar que esses impactos nem sempre foram traumáticos na filmografia de Flaherty. O cuidado e o apreço que ele Flaherty nutria pelas comunidades que documentava, juntamente com a conexão profunda e genuína que buscava estabelecer com as pessoas da região — os locais — e o conhecimento geográfico que adquirira por meio de pesquisas de campo, todo esse conjunto de ação prática, uma postura pautada também, é claro, nos seus valores éticos diante do universo que estava a retratar, lhe rendeu, não por acaso, o respeito e a simpatia por parte daqueles que durante tantos anos seguidos foram filmados e conviveram com ele. Indicação disso, como relembra Winston, é que esse afeto se estendia após a sua saída também.

Experiências positivas sempre foram possíveis. Teríamos que incluir Maggie Dirran, que interpretou a jovem "mãe" em "Homem de Aran", do lado positivo do balanço. Mais de quarenta anos após a equipe de filmagem de Flaherty deixar a ilha, quando ela foi filmada novamente por George Stoney em 1978, ela conseguia se lembrar vividamente, com evidente prazer, de cada gesto que Flaherty lhe pediu para fazer. Ela não estava sozinha em considerar que "Homem de Aran" teve um efeito benéfico em sua vida. Barbara, filha de Pat Mullen, o "facilitador" local e intérprete de Flaherty, casou-se com John Taylor, cunhado de Grierson e membro da equipe, e tornou-se uma famosa atriz de personagens no Reino Unido. Dois outros habitantes da ilha trabalharam no teatro irlandês. O dinheiro que alguns ganharam com a companhia de cinema serviu como depósito para uma casa ou como capital para um negócio. "Homem de Aran" original é o "marco histórico pelo qual a maioria dos habitantes mais antigos da ilha mede sua existência" (Stoney, 1978: 2).<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> WINSTON, 2000: 137.

<sup>104</sup> Idem: 139.

O que podemos aprender com as experiências aventureiras do pioneiro documentarista, Flaherty, e que pode fornecer percepções na busca por respostas à problemática apresentada no início desta dissertação — sobre como conciliar os interesses formais com as preocupações éticas — é que, talvez mais importante do que as questões estritamente de ordem formal na criação de um filme, é a busca por tentar encontrar a *verdade* do que está sendo registrado que deveria ser o foco da atenção do realizador.

E aqui, em nossa opinião, está a lição fundamental que se pode extrair ao analisar o trabalho de Flaherty: é necessário estabelecer uma relação estreita e profunda com as personagens retratadas para a tal *verdade* eclodir. Para se alcançar no filme algo de verdadeiramente especial, é preciso tempo de convivência e o estabelecimento de uma relação ética fundamentada na confiança e no respeito pelas personagens que se pretende documentar. Para estabelecer uma boa relação com essas personagens e filmá-las de maneira autêntica, sincera e profunda, de modo a capturar momentos transcendentais diante da câmera, é imperioso que elas se sintam à vontade com a presença do realizador, que, vale lembrar, é frequentemente um estranho no ambiente que está a documentar. No que se refere às questões ligadas a veracidade histórica, cultural e comportamental, tantas vezes a confrontar e cobrar os filmes documentários, esse é um problema sobre o qual a antropologia, ciências sociais, arqueologia, entre outros, que se dedicam e têm um compromisso com a análise científica, devem se debruçar. Como Flaherty nos mostra, no cinema, a abordagem é diferente, a busca é pela *verdade* e não pelo registro factual. E se para atingir essa verdade for necessário recorrer a recursos de intervenção criativa, por que não fazê-lo?

O que a minha experiência como cineasta tem provado, e que acredito é possível absorver a partir da análise dos textos que discorrem sobre o método de produção de Flaherty, é que a dinâmica de *intervenção criativa* com quem está sendo registrado só pode funcionar quando as pessoas retratadas e documentadas estiverem, também elas, interessadas em partilhar com o realizador desta construção e intervenção. Para eclodir, a *verdade cinematográfica* dependerá de um processo de colaboração e interesse mútuo, a longo prazo, não bastando o desejo e as boas intenções do cineasta.

## Conclusão:

Nesta nota conclusiva, gostaria de retomar a ideia com a qual abrimos a introdução desta investigação, do cineasta João Moreira Salles, documentarista e entusiasta do cinema observacional. Diante do desafio de tentar definir o gênero documentário, Salles argumentou que “*bem mais do que conteúdos ou estratégias narrativas, dependerá do ponto de vista do espectador, será a maneira como olhamos para um filme que o tornará ou não um filme documentário*”. (DA-RIN, 2006: 10).

À primeira vista, essa definição parece efêmera, talvez fruto do discernimento do realizador da tarefa ou da intransponível delimitação do campo do cinema documentário, após mais de cem anos da sua existência e do desenvolvimento de tão variados e distintos filmes. Ela parece intuir que quaisquer tentativas de estabelecer demarcações e limites se revelarão, inevitavelmente, insuficientes e arbitrárias. Ao mesmo tempo, a perspectiva de Salles parece conter uma premissa arrojada e intrigante, ao sugerir que uma câmera a gravar estará sempre capturando um filme documentário, independentemente do que esteja acontecendo diante dela.

Se retornarmos no tempo, no distante ano de 1948, a associação de realizadores, *World Union of Documentary*, definiu o documentário pela seguinte postulação:

Todo método de registro em celulóide de qualquer aspecto da realidade interpretada tanto por filmagem factual quanto por reconstituição sincera e justificável, de modo a apelar seja para a razão ou emoção, com o objetivo de estimular o desejo e a ampliação do conhecimento e das relações humanas, como também colocar verdadeiramente problemas e suas soluções nas esferas das relações econômicas, culturais e humanas<sup>105</sup>.

Os termos desta definição levantam um problema, pois poder-se-ia argumentar, por exemplo, que um filme geralmente classificado como ficção, como *A Infância Nua* (1968) de Maurice Pialat, poderia ser considerado um documentário. Diferentemente da avaliação de *O Planeta dos Macacos* (1968), lançado no mesmo ano, que não pode ser responsabilizado por uma sinceridade na representação da realidade, uma vez que se trata de uma ficção científica futurista. Mas o ponto que nos importa destacar é outro. É que, efetivamente, tal como aponta com muita propriedade Silvio Da-Rin, esta definição de documentário por parte

---

<sup>105</sup> ROSENTHAL, 1988: 22.

da *World Union of Documentary*, faz-se menos no plano filmico e dos parâmetros cinematográficos, do que em seu plano ético. (DA-RIN, 2006: 16).

Também Frederick Wiseman, um dos cineastas analisados nesta dissertação, adota, em sua tentativa de definir o que seria o objeto documentário, um parâmetro do campo ético, mais do que do campo formal:

A confiança na tecnologia coloca em suspenso a magistral fórmula magritiana “Ceci n’est pas un pipe” e deixa de lado uma importante dimensão da realização filmica, que os filmes não são “feitos sobre. . .”, mas “feitos com. . .”, como diria Nicholas Philibert ou, como já tínhamos proposto, “a realidade a que um filme nos dá acesso é menos a realidade em si e mais o relacionamento que o autor do filme tem com os intervenientes do filme”<sup>106</sup>

Ao ressaltar “*o relacionamento que o autor do filme tem com os intervenientes do filme*” como fulcral na compreensão do que seria a realidade à qual nós, espectadores, no final, temos acesso, Wiseman parece estabelecer um ponto de conexão importante com o cinema e pensamento de Flaherty. O pioneiro estadunidense, tema de análise do capítulo anterior, parecia, ao realizar seus filmes, intuir que “*ce n’est pas la réalité*” (“isto não é a realidade”), mas sim qualquer coisa de diferente que, quando concluído, é denominado de filme. Este objeto cinematográfico, o filme, Flaherty nos leva a crer, não nos permitirá acessar a realidade propriamente, mas, se realizado com a contento, nos permitirá vir a descobrir uma *verdade* presente naquele encontro entre a câmara e a realidade.

Quero destacar que ao longo da pesquisa e redação desta dissertação, uma ideia se evidenciou de maneira significativa: a compreensão de que um filme documentário observacional, assim como os outros modos documentários, não busca representar a realidade, mas sim estabelecer um diálogo com ela. A própria experiência do cinema direto, analisada aqui no 1º capítulo, os resilientes documentários ‘positivos’, ainda presos ao caráter ilusionista do cinematógrafo Lumière, é a exceção que confirma a regra. A perspectiva de que o documentário observacional, em sua essência, apenas engaja-se em um diálogo com a realidade, sugere que talvez não seja apropriado responsabilizar um realizador pela falta de fidelidade à realidade que está abordando, mas sim pelo compromisso ético que o cineasta estabelece na representação dos eventos. Essa é a conclusão fundamental que alcanço.

Com ela em vista, retorno à pergunta inicial que deu início a esta dissertação, no

---

<sup>106</sup> PENAFRIA, “O ponto de vista no filme documentário” (2001). [www.bocc.ubi.pt](http://www.bocc.ubi.pt)

capítulo introdutório. Lá, questionamos se ao produzir um filme documentário observacional deveríamos nos questionar sobre o limite da intervenção no universo das pessoas retratadas. A pergunta nasce basicamente a partir de duas aflições legítimas: A- Porque estaríamos a intervir num universo no qual não pertencemos; B- Porque estaríamos a adotar deliberadamente procedimentos de intervenção num documentário, supostamente, estritamente observacional. Neste ponto, proponho uma revisão da frase, modificando a pergunta e visando uma reformulação na qual a ênfase, no 'limite', como medida de tempo e implicação ética, seja dissolvida, perdendo a importância que tinha na formulação anterior. Acredito que a questão crucial reside exatamente na tentativa de caracterizar e compreender o que constituirá a intervenção que decidimos empreender.

Avalio que a jornada de investigação desta dissertação fortaleceu minha compreensão de que os procedimentos formais que escolhemos ou optamos por não escolher como documentaristas, sejam eles filmes observacionais ou não, podem e devem ser determinados por nós, realizadores e realizadoras. Contudo, é imperativo que mantenhamos um respeito pleno pelas personagens e garantamos seu consentimento para serem representadas de acordo com a nossa visão e cartas de intenção. É preciso haver essa troca e escuta de ambos os lados. Esse entendimento e ponto de acordo ilustram o discernimento e a postura ética essenciais no documentário, características que, como observamos há pouco, vem justamente caracterizar o gênero como tal.

Para encerrar, gostaria de transpor essa reflexão para o meu próprio projeto de campo. Uma vez assegurada a condição de aceitação e consentimento das personagens, parece natural que na minha função como realizador de um filme documentário observacional — como é o caso de *Entre Eles* — eu possa vir a adotar procedimentos de intervenção criativa sem que isso venha a ser, à priori, um problema em si. Se Milton, Armando e Luís, nossas personagens, colaboram conosco conscientes do que propomos, expressando desaprovação e sugerindo alterações, cientes sempre de tratar-se de um filme enquadrado no gênero documentário e não um projeto de filme de ficção, acredito que, pelo menos no que se refere à ética da representação, estamos, até o momento, atentos, conscientes e respeitosos. O princípio defendido por aqueles de nós que acreditam neste formato de filmagem observacional é que qualquer filme documentário, por sua própria natureza, constitui um registro fragmentado, circunscrito, subjetivo e parcial da realidade. Portanto, não apenas é inútil tentar anular esse fator no documentário, como é mais vantajoso assumi-lo em benefício da obra cinematográfica. Robert Flaherty, pioneiro, nos demonstrou que a *verdade*

tão perscrutada pelos cineastas no encontro com o seu objeto documentado não reside necessariamente nos elementos factuais do registro do tema. "Às vezes você tem que mentir", disse, "às vezes é preciso distorcer uma coisa para capturar seu verdadeiro espírito." (Calder Marshall, 1963: 104) Portanto, se para atingir essa verdade for necessário recorrer a recursos externos e interventivos, tudo bem, à priori, não há problemas nisso. Ao mesmo tempo, para que essa verdade floresça, é essencial haver um diálogo transparente com as personagens retratadas, como o mesmo Flaherty comprovou tantas vezes em campo. Nos parece que somente ao adotar essa disciplina ética se tornará possível desenvolver dinâmicas e criar *deslocamentos* que tornem a filmagem bem sucedida e feliz, na busca da verdade do registro franco e genuíno do encontro com a comunidade que se deseja registrar. Se as narrativas e dinâmicas propostas são ou não verídicas em si ou se são ou não consistentes, à luz das ciências sociais, não importará necessariamente para a produção de um filme, pois, como sabemos, um filme documentário não tem que ter qualquer compromisso com a ciência. Acreditamos que repousa nessa conexão humana o alicerce de uma colaboração harmoniosa e respeitosa entre o documentarista e documentado. Esta conexão humana é independente do interesse do cineasta em se aventurar ou não na exploração de dinâmicas interventivas que poderão vir a contribuir, eventualmente, para uma representação (tão ou mais) autêntica e fiel da verdade emergente desse encontro.

## Bibliografia

AGEL, Henri. “*Robert J. Flaherty CINÉMA D'AUJOURD'HUI*”. Témoignages Panorama critique Filmographie. Bibliographie Documents iconographiques. 1965.

ÁLVAREZ, Ivan Villarrea. “*Documenting Cityscapes - urban change in contemporary non-fiction*”. New York, Chichester, West Sussex: Columbia University Press. 2015.

AUFDERHEIDE, Patricia. “*Documentary Film: a very Short Introduction*”. Oxford; New York: Oxford University Press, 2007.

AUMONT, Jacques. “*A Imagem*”. Campinas – SP, Papirus, 1993. (ed. org. 1990).

BARNOUW, Erik. “*Documentary: a history of the Non-Fiction Film*”. Nova York: Oxford University Press, 1974.

BARSAM, Richard. “*Non-fiction film: a critical history*”. Bloomington: Indiana University Press, 1992 (ed. orig. 1973).

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'Água. 1991.

BERNARDET, Jean- Claude. “*Cineastas e imagens do povo*”. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BURCH, Noel. “*El tragaluz del infinito*”. Madri: Cátedra, 1987.

CALDER-MARSHALL, Arthur. “*The Innocent Eye: The Life of Robert Flaherty*”. London: W.H. Allen & Co, 1963.

DA-RIN, Silvio. “*Espelho partido*”. Rio de Janeiro: Azougue Editorial. 2006.

EMERSON, Ralph Waldo. “*Essays and lectures*”. New York.: Library of America. 1883.

FLAHERTY, Frances. *"The Odyssey of a Film-Maker, Robert Flaherty's Story"*. Hubbard. Published by Beta Phi Mu, 1960.

FLAHERTY, Robert. *"La función del Documental"*. Cinema — Quindinale del divulgacioni cinematográfic, nº 22, 1937. Agora em RAMIÓ, 1985, pp. 156-159.

FLORÊNCIO, Pedro. *"Esculpindo o espaço - O cinema de Frederick Wiseman"*. Vila Nova de Famalicão, Portugal: Húmus. 2019.

FORD, Andrew: *"The Sound of Pictures: Listening to the Movies, from Hitchcock to High Fidelity"*. Publisher, Black Incorporated. 2010.

*"Frederick Wiseman: Um Olhar Sobre as Instituições Americanas"*. Lisboa. Cinemateca Portuguesa, Amascultura. 1994.

HARDY, Forsyth (org.) *"Grierson on documentary"*. Londres: Collins, 1946

JACOBS, Lewis (org.). *"The documentary tradition"*. Nova York: W. W. Norton, 1979 (1ª ed., 1971)

*"Jean Rouch"*, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Lisboa. 2011.

LABAKI, Amir (Org.). *"A verdade de cada um"*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p.80-230.

MAMBER, Stephen. *"Cinema verite in america: studies in uncontrolled documentaries"*. Cambridge. MIT press, 1974.

MARCORELLES, Louis. *"Éléments pour un Nouveau Cinéma"*. Paris: UNESCO, 1970.

\_\_\_\_\_. "Entretien avec Jean Rouch". Cahiers du cinema, nº 144, 1963a, pp. 1-22.

\_\_\_\_\_. "Une esthétique du Réel". paris, UNESCO, mim., 1964.

\_\_\_\_\_. "L'expérience Leacock". Cahiers du cinéma, nº 140, 1963c, pp. 11-17.

\_\_\_\_\_. "Lá foire aux Vérites". Cahiers du cinema, nº 143, 1963d, pp. 26-34.

MARSOLAIS, Gilles: *"L'aventure du cinéma direct"*. Paris: Seghers, 1974.

MEKAS, John (ed.) *"The frontiers of realist cinema: the work of Ricky Leacock (from an interview conducted by Gideon Bachmann)"*. Film Culture, v.19, 1961, pp. 12-23.

NICHOLS, Bill. *"Introduction to documentary"*. Bloomington: Indiana University Press. 2001.

PENAFRIA, Manuela. Universidade da Beira Interior. 2005.

RENOV, Michel. *"The subject of documentary"*. University of Minnesota Press. 2008.

RITCHER, Hans. *"The Struggle for the Film"*. Trans. Ben Brewster (New York: St. Martin's Press, 1986): pp. 42-44.

ROSENTHAL, Alan (org.). *"New challenges for Documentary"*. Berkeley: University of California Press. 1988.

ROTHA, Paul. *"Documentary film"*. Londres: Faber and Faber. 1936.

RUSPOLI, Mario. *"Le groupe synchrone cinématographique Léger"*. paris: Unesco, mim., 1963.1963:

SAUNDERS, Dave. *"Direct cinema: observational documentary and politics of the sixties"*. Wallflowers. 2007.

STONEY, George *"Must a Filmmaker Leave His Mark?": Some notes on the making of a film about a film"* (unpublished). 1978.

WATSON, Julia. *"Unspeakable Differences: The politics of Gender in Lesbian and heterosexual Womens autobiographies"* in *De/colonizing the subject: The politics of gender in Women's Autobiography*". Minneapolis: University of Minnesota press, 1992.

WINSTON, Brian. *"Lies, damn lies and documentaries"*. Publ., London. BFI Pub. 2000.

## Filmografia

*City Hall* (Frederick Wiseman, EUA, 2020, 4h 32m)

*Entreatos* (João Moreira Salles, Brasil, 2004, 1h 57m)

*Entre Eles* (Diogo Soares Martins, Brasil/Portugal, em produção)

*Entre Homens* (Diogo Martins e Luciana Maruta, Portugal, 2022, 40m)

*Fires Were Started* (Humphrey Jennings, Reino Unido, 1943, 1h20m)

*High School* (Frederick Wiseman, EUA, 1968, 1h 15m)

*O Homem de Aran.* (Robert Flaherty, EUA, 1942, 1h13m)

*A infância Nua* (Maurice Pialat, França, 1968, 1h 23m)

*Jane* (D.A. Pennebaker, EUA, 1962, 53m)

*Kon-Tiki* (Noruega, 1949, cineasta e duração desconhecidos)

*Law and Order* (Frederick Wiseman, EUA, 1969, 1h21m)

*Miséria no Borinage* (Joris Ivens, Holanda, 1934, 36m)

*Moana* (Robert Flaherty, EUA, 1926 1h 38m)

*Monterey Pop* (D.A. Pennebaker, EUA, 1968, 1h19m)

*Nanook of the North* (Robert Flaherty, EUA, 1922, 1h23m)

*Nelson Freire* (João Moreira Salles, Brasil, 2003, 1h 42m)

*Night Mail* (Harry Watt e Basil Wright, Reino Unido, 1936, 30m)

*O planeta dos macacos* (Franklin J. Schaffner, EUA, 1968, 1h 52m)

*As Primárias* (Robert Drew, EUA, 1960, 1h).

*Titicut Follies* (Frederick Wiseman, EUA, 1967, 1h 24m)

*Triumph des Willens* (Leni Riefenstahl, Alemanha, 1935, 1h54m)

*Welfar* (1975), (Frederick Wiseman, EUA, 1975, 2h 47m)

## **Anexo:**

Este anexo é referente ao capítulo “**3.1: *Entre Eles e a intervenção criativa***”.

Abaixo, segue o link de acesso para consulta da versão provisória da longa-metragem *Entre Eles* (Diogo Soares Martins, Portugal, 2024, ainda em produção).

<https://youtu.be/xiyQX90hls8>

Através do link, pode-se acessar a minutagem abaixo referente aos trechos descritos e analisados no mesmo capítulo 3.1.

### **Trecho 01**

8m53seg - 9min52seg:

### **Trecho 02**

10min30seg - 11m45seg e 34m45seg - 35m40seg

### **Trecho 03**

12:55seg - 14min45seg:

### **Trecho 04**

18min23seg - 20min55seg:

### **Trecho 05**

28m30seg - 30min10seg

### **Trecho 06**

33m50seg - 34m40seg:

### **Trecho 7**

36m25seg - 38m33seg:

**Trecho08**

25m20seg - 28m22seg.

**Trecho 9**

1m11seg - 5m40seg:

**Trecho10**

42m33seg - 46m25seg:

**Trecho 11**

22min02 - 25m15seg:

**Trecho 12**

46m32seg - 49m55seg:

**Trecho 13**

49m55seg - 55min20seg:

**Trecho14**

1h00min-1h05m: