



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA – UNIPAMPA
EVERTON JAVAREZ DALENOGARE
ORIENTADOR: PROF.^a DR.^a CÁRLIDA EMERIM JACINTO PEREIRA

O PROCESSO DE MONTAGEM CINEMATOGRAFICA NO DOCUMENTÁRIO
CARTAS DA MÃE
Trabalho de Conclusão de Curso

SÃO BORJA
2010

EVERTON JAVAREZ DALENOGARE

**O PROCESSO DE MONTAGEM CINEMATOGRAFICA NO
DOCUMENTÁRIO *CARTAS DA MÃE***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do Título de Bacharel em Jornalismo.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Cárlida Emerim Jacinto Pereira.

**São Borja
2010**

EVERTON JAVAREZ DALENOGARE

**O PROCESSO DE MONTAGEM CINEMATOGRAFICA NO
DOCUMENTÁRIO *CARTAS DA MÃE*.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Curso de Comunicação Social – Habilitação
em Jornalismo da Universidade Federal do
Pampa, como requisito parcial para obtenção
do Título de Bacharel em Jornalismo.

Área de concentração: Documentário.

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado em: 23 de julho de 2010.

Banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a Cárilda Emerim Jacinto Pereira

Orientador

Curso de Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo – UNIPAMPA

Prof.^a Me. Mara Regina Rodrigues Ribeiro

Curso de Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo – UNIPAMPA

Prof. Dr. Marcelo da Silva Rocha

Curso de Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo – UNIPAMPA

Dedico este trabalho aos queridos e estimados amigos Cuca, Pepe e Vivi, que me prestaram apoio em um dos momentos mais difíceis de minha vida. Sem o afeto desses verdadeiros amigos, eu jamais teria retornado à universidade e transformado o sonho da graduação em realidade.

AGRADECIMENTO

Primeiramente, a Deus, pela existência, saúde e oportunidade de realizar o curso de Jornalismo.

Aos meus pais Francisco e Medianeira, a minha irmã Andrisa e à vovó Orilde, pelo apoio, carinho e afeto que sempre me disponibilizaram durante toda a minha vida.

A minha orientadora Prof.^a Dr.^a Cárilda Emerim Jacinto Pereira, que sempre me proporcionou muita tranquilidade, confiança e inspiração, e a quem não há agradecimento suficiente pelo árduo auxílio prestado durante a realização deste trabalho.

Aos mestres Mara Ribeiro, Michele Negrini, Roberta Roos, Marcelo Rocha, Miro Bacin, Géder Parzianelo e Cezar Beras, que me ajudaram no crescimento pessoal e profissional.

Especialmente, aos queridos professores Alexandre Augusti e Joseline Pippi, que me disponibilizaram conselhos indispensáveis e com quem criei uma linda amizade durante o curso de Jornalismo.

À Carina Ramos, minha irmã de coração, pela amizade incondicional e pelo apoio prestado em momentos de intensa dificuldade.

Ao Sr. Baromeu Fernandes e a sua esposa, Dirlene Goelzer, que transformaram pequenas ações em imensos auxílios para a finalização deste trabalho.

Aos amados colegas Analice, Brunna, Cezar Augusto, Cleberson, Cristiane, Daiele, Daniele, Douglas, Éder, Eduardo, Elisângela, Fernanda, Frederico, Gláucia, Lílian, Lucas, Luciele, Márcio, Michel Benites, Michel Ferreira, Nathalia, Pedro Henrique, Pedro Tatsh, Rafaeli, Rodolfo, Rodrigo, Sidnei, Susane, Taís, Tiago e Viviane, com os quais vivenciei momentos inesquecíveis e que ficarão guardados no meu coração por toda minha existência.

Quando eu faço um desenho, eu não tenho a intenção que as pessoas riam. A intenção é de abrir, e de tirar o escuro das coisas.

Henfil

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo estudar o processo de montagem cinematográfica do documentário *Cartas da Mãe* (2003) de Fernando Kinas e Marina Willer, com vistas a compreender a função da montagem na sua estrutura discursiva. Para tanto, articula os conceitos técnicos da Teoria Cinematográfica da Montagem com a Teoria Semiótica discursiva, de inspiração européia, analisando o documentário nos planos de expressão e conteúdo, bem como seus efeitos de sentido produzidos. A escolha deste filme é justificada, pois a produção abdica da voz do saber do cineasta, que caracteriza o documentário clássico de Grierson, pela narração em *off* de cartas escritas pelo próprio Henfil a sua mãe, Dona Maria, durante o período de ditadura militar no Brasil. Além disso, *Cartas da Mãe* é diferenciado por apresentar um processo de montagem paralela, que abandona o modelo clássico “começo, meio e fim”, e intercala estruturas narrativas abordando peculiaridades da vida e obra do cartunista Henfil, com outras enfocando problemas causados pela repressão militar e por atos de corrupção praticados durante os governos ditatoriais. A narração das cartas é acompanhada de imagens do cotidiano atual, demonstrando que embora a extinção do governo militar, os problemas sociais brasileiros das décadas de 70 e 80 ainda prevalecem na atualidade. Inicialmente, o trabalho apresenta a evolução histórica do documentário internacional e brasileiro baseado nas obras de Silvio Da-Rin e Amir Labaki. Logo após, são expostos conceitos sobre filme documentário e montagem cinematográfica, a partir dos teóricos Fernão Pessoa Ramos, Marcel Martin, Ken Dancyger e Sergei Eisenstein. Finalmente, com base nos conceitos teóricos desses autores, o trabalho apresenta uma análise minuciosa da montagem narrativa e os respectivos efeitos de sentido proporcionados pela escolha dos planos fílmicos de *Cartas da Mãe*.

Palavras-chave: Documentário. Montagem. História. Cinema. Semiótica.

ABSTRACT

The present work has for objective to study the process of cinematographic assembly of the documentary *Cartas da Mãe* (2003) of Fernando Kinas and Marina Willer, with sights to understand the function of the assembly in its discursive structure. For in such, articulates the technical concepts of the Cinematographic Theory of the Assembly with the Theory discursive Semiotics, of european inspiration, analyzing the documentary in the expression plans and content, as well as its meaning effects produced. The choice of this film is justified, therefore the production abdicates of the voice of to know of moviemaker, that it characterizes the classic documentary of Grierson, by narration in off of letters written by the proper Henfil its mother, Owner Maria, during the period of military dictatorship in Brazil. Moreover, *Cartas da Mãe* is differentiated for to present a process of parallel assembly, that abandons the classic model “beginning, way and end”, and intercalate structures narratives broaching peculiarities of the life and workmanship of the cartoonist Henfil, with others focusing problems caused by military repression and for practiced acts of corruption during the dictatorial governments. The narration of the letters is accompanied of images of the current daily, demonstrating that although the extinguishing of the military government, the brazilian social problems of the decades of 70 and 80 still prevail in the news. Initially, the work presents the historical evolution of the international and brazilian documentary based on the workmanships of Silvio Da-Rin and Amir Labaki. Soon after, concepts on documentary film and cinematographic assembly are exposed, from the theoreticians Fernão Pessoa Ramos, Marcel Martin, Ken Dancyger and Sergei Eisenstein. Finally, based on the theoretical concepts of these authors, the work presents a minute analysis of the assembly narrative and the respective meaning effects provided by choice of the filmic plans of *Cartas da Mãe*.

Keywords: Documentary. Assembly. History. Cinema. Semiotics.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	08
2 EVOLUÇÃO HISTÓRICA DO DOCUMENTÁRIO.....	11
2.1 A implementação do som	19
2.2 O advento da cor.....	21
2.3 Estilo em detrimento da revolução técnica.....	27
2.4 Evolução da produção documentária no Brasil	29
2.4.1 O documentário sonoro brasileiro	32
2.5 Conceitos sobre o filme documentário	42
2.6 Produção de filme e montagem	46
3 A ANÁLISE SOBRE A MONTAGEM CINEMATOGRAFICA DE <i>CARTAS DA MÃE</i> ...	54
3.1 A descrição do objeto – documentário <i>Cartas da Mãe</i>	55
3.1.1 Henrique de Souza Filho, o Henfil	57
3.1.2 Entrevistados de <i>Cartas da Mãe</i>	60
3.2 A análise da estrutura: a montagem cinematográfica em <i>Cartas da Mãe</i>	62
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
REFERÊNCIAS	87

1 INTRODUÇÃO

Em 1964, o Brasil entra no período de ditadura militar, resultante de um golpe impetrado sobre a nação brasileira. Até 1980, ano oficial da abertura política no país, vários setores da sociedade e inúmeros indivíduos foram perseguidos, presos, torturados, mortos, censurados e exilados. Muito tempo se passou, mas, até hoje, a história sobre este período não foi esclarecida e seus reflexos negativos, principalmente os advindos do período de cerceamento da liberdade de expressão, são perceptíveis em toda a sociedade brasileira, em diferentes aspectos, tais como a dificuldade em se esclarecer sobre as ações políticas, a inércia da maioria da população brasileira frente aos problemas, etc.

Em meio a este contexto, é inquestionável o auxílio das produções audiovisuais, sejam elas fundadas em fatos reais ou ficcionais. Elas ajudam a discutir e retomar alguns períodos desta história.

No campo documental, ou dos documentários audiovisuais, são poucas as produções artísticas que tentam analisar e/ou contribuir para a reflexão sobre esse período histórico brasileiro, sejam elas biográficas, históricas ou analíticas, até porque não é fácil, ainda hoje, conseguir depoimentos, imagens e, muitas vezes, financiamento/patrocínio para “falar” sobre esta temática. Uma das saídas dos produtores é lançar mão da criatividade e de roteiros que não discutam abertamente a situação, mas que deixem nas entrelinhas muito mais do que em sua própria narrativa.

Nessa direção, em 2003, é lançado um documentário em curta-metragem que segue essa linha. *Cartas da Mãe*, co-produzido por Gabriela Hahn, dirigido por Fernando Kinas e Marina Willer, com duração de 28 minutos, propôs contextualizar, do ponto de vista dos depoimentos dos testemunhos, a história vivenciada pelo cartunista exilado Henfil com a sua mãe, Dona Maria, recuperando a história recente do país numa narrativa construída através das cartas trocadas entre eles, no período de 1974 a 1982. O documentário reúne um pouco da história do Brasil das últimas três décadas, utilizando-se de depoimentos de amigos e parentes do cartunista, morto em 1988, vítima de AIDS, vírus que contraiu em uma das transfusões de sangue periódica, por conta de sua condição de hemofílico.

O documentário despertou o interesse porque mostrava uma profusão de informações, de esclarecimentos que permitiam entender algumas coisas sobre este período histórico tão “mal contado” pelos livros. Particularmente, o modo como as cenas eram organizadas também chamaram a atenção, misturando diferentes imagens, mas que pareciam ter uma

unidade. Como o documentário conseguia ser tão intenso em tão pouco espaço de tempo, pois é um curta-metragem? Como conseguia passar tantas emoções em cenas tão simples? Como conseguia construir informação sobre tantas temáticas? Enfim, foram tantas perguntas, que foi impossível ficar imune ao seu impacto. Por tudo isso, é que se elegeu o documentário *Cartas da Mãe* como objeto de estudo para o presente TCC. Por outro lado, o próprio gênero documentário já se faz objeto interessante de estudo. Assim, para alcançar o objetivo do presente trabalho, empreender-se-á uma análise teórico-dedutiva de caráter empírico, articulando elementos de semiótica discursiva com os estudos de teoria do cinema fundados nas tipologias e funções da montagem cinematográfica.

Desde o surgimento do cinema, a produção de documentários e sua preferência pelo público foram sempre inferiores ao filme de ficção. As reflexões teóricas mais contundentes sobre o filme documentário no Brasil surgiram somente a partir dos anos 1990. Nessa década, o gênero documental conquistou maior visibilidade na mídia e obteve, também, um maior número de investimentos em suas produções. Portanto, apenas no final do século XX é que surge a primeira geração de críticos e teóricos específicos do filme documentário no Brasil. Diferente da situação na Europa e nos Estados Unidos, onde as discussões e teorias sobre o documentário remontam desde os primórdios do cinema.

A realização de pesquisas sobre o gênero documental é de extrema relevância na medida em que ele permanece marginalizado em relação ao filme ficcional. Não obstante, na literatura e na academia, os estudos mostram um aumento considerável no interesse em produzir e estudar o documentário. Segundo Labaki (2006), diretor do festival restrito ao gênero documental *É Tudo Verdade*, houve um aumento de 45 para 360 inscrições de documentários brasileiros nesse festival entre os anos de 1996 a 2005, bem como a publicação de dez obras literárias dedicadas exclusivamente ao documentário, somente entre 2004 e 2005 no Brasil.

Diante do exposto, já se justifica a proposta do presente estudo, utilizando o documentário, sua montagem e funções. Mas há também outros motivos que justificam a proposta ora apresentada, que são: 1) o interesse particular do autor nas questões que abrangem cinema, documentário e montagem e 2) a pretensão de contribuir para a compreensão das técnicas de montagem e seus efeitos de sentido.

O presente trabalho apresenta no primeiro capítulo, a partir das obras de Silvio Da-Rin e Amir Labaki, um panorama histórico do documentário internacional e brasileiro. No percurso internacional, foram apresentados os *filmes de registros* dos Lumière, a introdução da linguagem cinematográfica por Griffith, a permuta de filmes de viagem e de ficção por

Flaherty, a finalidade social do documentário de Grierson, o *cinema-olho* de Vertov, as inovações trazidas pelo som sincrônico e pelo cinema em cores, o cinema observacional norte-americano e o cinema interativo francês, a introdução do discurso direto na década de 1970, a crítica dos documentários reflexivos e o cinema autoral do movimento Dogma 95. Na trajetória brasileira, foram expostos os documentários propagandísticos de Silvino do Santos e de Luiz Thomas Reis, os filmes educativos de Humberto Mauro, a *estética da fome* de Aruanda e Arraial do Cabo, a introdução da entrevista com o cinema Verdade, o produção independente da Caravana Farkas, o espaço televisivo do Globo Repórter, a primazia de *Cabra Marcado para Morrer*, o documentário reflexivo brasileiro, os filmes políticos e a expansão da vídeo-arte nos anos 1980, o cinema digital na década de 1990, e a tendência atual de produção de documentários autorais, de baixo investimento e articulado por entrevistas. Essa contextualização histórica foi primordial para compreender as transformações da linguagem documentária que desencadearam na forma atual de realizar filmes não-ficcionais.

No primeiro capítulo, também foram expostos conceitos de filme documentário com base nos teóricos Fernão Pessoa Ramos, Bill Nichols e Silvio Da-Rin. Por meio da ideia desses pensadores, instituiu-se uma definição base para a realização desse trabalho, com a conclusão de que documentário é um gênero fílmico que corresponde à narrativa que emprega elementos estéticos e técnicos particulares (voz *over*, entrevistas, imagens de arquivo) e da ficção (animações, encenações, figuras dramáticas) para expressar um ponto de vista sobre determinada característica da realidade. Também foi apresentada a evolução histórica da montagem cinematográfica, assim como os tipos de montagem especificados pelos cineastas e pesquisadores do cinema Sergei Eisenstein, Ken Dancyger e Marcel Martin. Como explicitado anteriormente, Eisenstein (2002) dividiu cinco técnicas de montagem cinematográfica: métrica, rítmica, tonal, atonal e intelectual; Dancyger (2003) decompôs em montagem contínua, rítmica, sonora e não-linear; e Martin (2007), em montagem narrativa, expressiva, linear, invertida, alternada e paralela. Ainda no primeiro capítulo, é apresentada uma diferenciação teórica entre a montagem de filmes ficcionais e documentários. No segundo capítulo, apresenta-se a análise propriamente dita e no terceiro, as considerações finais.

Enfatiza-se que esta proposta não pretende encerrar a discussão sobre o filme documental e sua montagem, mas contribuir para a permanente valorização do gênero como objeto de estudo no campo da comunicação e do jornalismo.

2 EVOLUÇÃO HISTÓRICA DO DOCUMENTÁRIO

O presente capítulo propõe-se a apresentar uma breve recuperação histórica do cinema documental, partindo da própria evolução da técnica cinematográfica. O objetivo é evidenciar a trajetória técnica da montagem cinematográfica, objeto de estudo e análise do presente trabalho.

Apesar de sua permanente posição marginal em relação ao filme de ficção, segundo a bibliografia da área, foi por meio do documentário que nasceu o cinema. Tanto é verdade que são considerados os pioneiros da produção não-ficcional os irmãos franceses Louis e Auguste Lumière, que realizaram os chamados *filmes de registro*. Os Lumière filmavam pessoas em ambientes familiares, na saída de fábricas ou em estações ferroviárias, depois exibiam as imagens para o público através do cinematógrafo que eles aperfeiçoaram. Esse aparelho, “uma câmera leve e portátil movida a manivela”¹, tinha a dupla função de registrar e exibir as imagens. A primeira projeção em cinematógrafo ocorreu em 28 de dezembro de 1895, no Grand Café de Paris. Antes desta data, o americano Thomas Edison já havia registrado imagens em movimento com o quinetoscópio².

Para Silvio Da-Rin (2006), apesar da dificuldade na percepção, as imagens exibidas pelos Lumière eram mais interessantes que as de Thomas Edison:

Lumière criou uma imagem descentrada, difícil de ser apreendida de forma imediata e total. Suas ‘vistas’ resultaram muito mais cativantes que as encenações artificiais diante do fundo preto de um estúdio, ao reproduzirem as aparências do cotidiano com surpreendente realismo e uma espécie de magia do ar livre. (DA-RIN, 2006, p. 26).

O trabalho dos Lumière era filiado a uma corrente técnico-científica de pesquisadores do final do século XIX, de inspiração positivista, que entendia o cinema como a reprodução da realidade em sua essência. Por esse motivo, as filmagens eram realizadas com a câmera escondida, sem a interferência dos irmãos Lumière, que se colocavam como observadores

¹ DA-RIN, Sílvio. **Espelho partido**: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006, p. 26.

² Porém, esse aparelho realizava filmagens em estúdios fechados devido ao seu elevado peso, e exibia filmes apenas para uma pessoa, em um visor individual. Ao contrário disso, o cinematógrafo registrava imagens externas e podia as exibir em uma tela para um público indeterminado.

dessa realidade: a câmera deveria captar as “coisas do mundo” como essas se apresentassem, “ao natural”. Portanto, suas projeções tinham uma dupla aspiração: 1) revelar imagens do cotidiano e, 2) demonstrar comprovações de suas pesquisas científicas, ou seja, dos seus registros para o público.

Ainda segundo Da-Rin (2006), o cinema de ficção dos primórdios recebia a influência de outras formas artísticas da época, tais como: teatro, a técnica da lanterna mágica, as histórias em quadrinhos e até mesmo os modos da imprensa. Assim, de modo geral, essas formas culturais inspiravam os filmes em seus conteúdos e, também, na maneira de representação, mas estes deveriam se adaptar às projeções de um único plano e a uma duração inferior a um minuto. Com esse curto tempo de exibição, a maioria dos filmes não possuía narrativa e se utilizava de cenas dramáticas ou cômicas para atingirem o público.

Um nome que se opunha aos *filmes de registro* era Georges Méliès, que também foi um dos primeiros realizadores de filmes. São creditados a ele os primeiros filmes de ficção. Méliès emprega a experiência de mágico, ilusionista, ator, cenógrafo e maquiador em seus filmes, como também algumas técnicas de produção, tais como a fusão, o uso de maquetes, a exposição múltipla e alguns truques ópticos. Seus filmes *Viagem à Lua* e *A Conquista do Polo*, ambos produzidos em 1902, são considerados os precursores da *arte no cinema*.

A reconstituição de crimes publicados pela imprensa era um outro gênero explorado pelos cineastas dos primórdios. Nessas apresentações, o exibidor disponibilizava informações complementares e utilizava de efeitos sonoros e letreiros para situar a platéia. Conforme Da-Rin (2006), Tom Gunning utilizou o termo *cinema de atrações* para assinalar esse primeiro período cinematográfico de “filmes exibicionistas, que não chegam a narrar, mas simplesmente mostram alguma coisa excitante”³. Porém, o cinema dos primórdios não se restringiu apenas a filmagens em estúdio. Houve também projeções de paisagens naturais e eventos públicos: as denominadas *atualidades*. Para Da-Rin (2006), é errôneo o emprego de atualidades como sinônimo de documentário:

Frequentemente o termo atualidades é empregado como sinônimo de ‘documentário’ dos primórdios do cinema, por oposição às ‘ficções’ daquele período. Esta concepção, além de superficial, encobre o significado mais amplo das atualidades, no contexto do florescimento de uma sociedade de massa, período de intensa urbanização, mecanização e aceleração da chamada vida moderna. [...] Atualidade não designa somente o tipo de filme oferecido por Lumière, mas também as reconstituições que focalizavam assuntos de grande repercussão na imprensa e que não podiam ser filmadas ao vivo. (DA-RIN, 2006, p. 31-32).

³ DA-RIN, 2006, p. 31.

Outro gênero de atualidades que tinha extensa repercussão era o que utilizava a temática de guerras. Esses filmes, na maioria dos casos, misturavam exibições reais com encenações dos conflitos. Em 1896, o cinematógrafo dos Lumière chega aos Estados Unidos e as atualidades rapidamente conquistam os espectadores americanos, “pelo realismo, a qualidade fotográfica, a variedade dos filmes exibidos; e também, por constituírem uma espécie de ‘jornal da tela’”⁴.

No entanto, a partir de 1903, o panorama cinematográfico começa a se alterar, quando as exibições encenadas começam a conter entre cinco a quinze minutos e a possuir vários planos, começando a despertar mais interesse. Devido a isso, as projeções encenadas alcançam o triplo de vendas das atualidades no final de 1904, conquistando assim a preferência do público.

Uma década após as primeiras projeções cinematográficas, o cinema afirmou-se como entretenimento em diversos países. A França, sob uma unidade de produção artesanal, foi quem mais produziu filmes até a eclosão da Primeira Guerra Mundial em 1914, mas foi em território norte-americano que as alterações foram mais radicais, com o surgimento de uma indústria cinematográfica internacional. O dinamismo social, cultural e econômico dos Estados Unidos foi preponderante para que a produção em larga escala também alcançasse o cinema.

A partir dessa transformação, os filmes deixam de ser comercializados em planos separados e passam a ser alugados como produtos acabados e com tempo de exibição definido; os “projetores convergem para uma padronização de velocidade, bitola e formato das perfurações, tornando os filmes compatíveis e intercambiáveis”⁵; e as apresentações, antes realizadas no intervalo de outras atrações, passam a ter exclusividade em salas fixas. A elevada demanda por novos filmes e a passagem de responsabilidade da edição para as mãos de produtores incita a realização de filmes de maior duração e com maior quantidade de planos. Nas primeiras projeções, as cenas não eram lineares e possuíam repetições e sobreposições temporais. Além disso, os filmes passaram a ter um espaço orgânico, preenchido por personagens. Para Da-Rin (2006), isso se tornou possível com a:

[...] adoção sistemática e regulada dos campos e contra-campos, dos movimentos de câmera, de uma iluminação nuançada e da substituição das pinturas planas de fundo por cenários naturalistas, dotados de profundidade e povoados por objetos de cena.

⁴ DA-RIN, 2006, p. 33.

⁵ Ibid., p. 35.

Tudo contribuindo para superar a bidimensionalidade da tela através de uma ilusão de relevo. (DA-RIN, 2006, p. 37).

Entre 1908 e 1913, Griffith realiza 420 filmes para a Biograph, com duração de 10 a 15 minutos. Esse cineasta é considerado por historiadores do cinema como o “pai da montagem narrativa” porque substituiu a continuidade linear de ações no espaço e no tempo pelo revezamento de dois espaços diferentes, que ao serem projetados na tela propunham ações simultâneas. Além disso, ele promoveu a divisão do espaço filmado por meio de diversos tipos de plano, desde o plano geral até o close-up, com o objetivo de tornar mais compreensíveis ou dramáticas algumas informações.

A montagem de Griffith era realizada por meio do encadeamento de planos: “entradas e saídas de quadro e mudanças de ponto de vista segundo regras de continuidade baseadas em *raccords*⁶ de direção, olhar e movimento”⁷. Durante esses cinco anos, nas produções de Griffith, os planos passaram de vinte para mais de cem por filme. Esta técnica narrativa de construção fílmica **criou a linguagem cinematográfica**, onde a fragmentação em maior número de planos e a montagem narrativa proporcionavam a reconstrução temporal e espacial, hoje próprios do cinema, facilitando a compreensão do espectador. Portanto, a introdução da linearidade narrativa foi primordial para que o cinema se tornasse um entretenimento de massa em escala internacional.

Nos anos 1910, em um contexto onde o longa-metragem de ficção dominava o cenário, surge o **cinejornal**. Os primeiros noticiários cinematográficos foram os *Pathé-Journal* distribuídos por Charles Pathé. Esses filmes registravam eventos militares, catástrofes, eventos de esporte e uma variedade de conteúdos. Os cinejornais possuíam duas vantagens: eram programas fechados, em compatibilidade com a padronização industrial; e eram renovados até duas vezes por semana, proporcionando ao mercado exibidor a renovação de conteúdos cinematográficos. Dois anos depois do surgimento desse gênero, Pathé teve a concorrência de cinco grandes empresas: Garamount, Fox, Universal, Paramount e Hearst.

Entre o gênero de atualidades, destacam-se os filmes de *viagem* surgidos no início do século XX. Sua origem está nas palestras acompanhadas de projeções de lanterna mágica, atraindo uma elite cultural que aspira informações sobre lugares desconhecidos e exóticos. Essas terras longínquas eram restritas a poucos viajantes e, por esse motivo, atraíam a um público numeroso. As atualidades estão presentes também na produção de Edwin Porter,

⁶ Passagens de um plano a outro.

⁷ DA-RIN, 2006, p. 37.

porém, para a confecção de filmes híbridos. Entre 1903 e 1904, Porter realizou produções que misturam imagens próprias de atualidade com encenação de atores. Exemplos desse gênero são os filmes *Rybe and Mandy at Coney Island* (1903) e *European Rest Cure* (1904).

Nanook of the North (1922) de Robert Flaherty é considerado um marco na história do cinema documentário. Esse filme foi o saldo de mais de dez anos da relação do cineasta norte-americano com os hábitos dos esquimós no norte do Canadá. O impacto causado ao público deve-se a novidade de mistura entre filmes de viagem e de ficção, porém, sem ser específico de nenhum dos dois gêneros. Três são as características que o diferenciam dos filmes de viagens anteriores. Primeiramente, enquanto outros filmes tinham como foco principal o viajante-explorador, *Nanook* centra-se no dia-a-dia de uma comunidade. Em segundo lugar, esse filme desfilia-se do modelo Lumière de mera descrição da realidade, para introduzir uma perspectiva dramática: personagens (Nanook com a família) em um meio hostil (deserto gelado). E por último, a tradicional organização das cenas em uma seqüência cronológica, conforme o caminho percorrido pelo explorador, é substituída pela interpretação. O contato do cineasta com a família de esquimós aliado aos princípios de ficção utilizados no filme proporcionou cenas emocionantes e de suspense.

Em *Nanook of the North*, Flaherty utilizou-se da recente técnica de montagem narrativa introduzida por Griffith, porém em um filme não-ficcional. A humanização é mantida até mesmo em seqüências longas, por meio da introdução de micro-narrativas. Outra característica desse filme está no elevado número de planos para um filme não-ficcional, com seqüências de até 38 enquadramentos. Isso proporcionou uma rápida alteração de pontos de vista, além de uma mutação da escala de planos. Flaherty não hesita na utilização de atores em seus filmes documentais. Na maioria dos casos, são membros da própria comunidade, mas em outros são atores profissionais para a encenação de acontecimentos que não fazem mais parte do dia-a-dia da comunidade, mas que reproduzem o conflito entre o homem e o meio hostil. Para Flaherty, a real identidade não era primordial, mas sim a função desempenhada e a credibilidade demonstrada pelos atores.

A partir de 1927, surge na Inglaterra um movimento de filme documentário organizado por *John Grierson* que tinha formação acadêmica em filosofia e especialização em ciências sociais e buscava um meio para desenvolver um projeto de ensino público. No mesmo período em que se dedicou a realizar uma pesquisa sobre imigração nos EUA, teve contato com a indústria hollywoodiana e, principalmente, com as produções de cunho patriótico, onde se inspirou para a utilização do cinema como meio de educação social. Para Grierson, a realidade não era simultaneamente compreensível, mas poderia tornar-se por meio

da interpretação realizada pela religião, pela filosofia e pela arte. Para dar conta desta crença, Grierson dedicava-se a exibir mais cuidadosamente tomadas de imagens naturais, que por meio da interpretação e da montagem poderiam desencadear processos de simbolização e generalização. Características como dramaticidade, montagem e interferência social demonstram que tanto o trabalho de Flaherty, como o de Grierson, não continham uma narrativa totalmente objetiva da realidade. Esses cineastas não utilizavam o filme documentário como mera reprodução social por meio da câmera, mas como instrumento de mudança social.

A finalidade social griersoniana foi inspirada no cinema soviético, assim como a montagem e o cinema de propaganda. O filme que melhor influenciou Grierson foi *Turksib* (1928), de Victor Turin. A produção, que retratava o conflito do homem contra um ambiente onde imperava técnicas de uma sociedade industrial, não continha as características repudiadas pelo cineasta: 1) mensagens políticas explícitas, 2) dramatização exacerbada, 3) imaginário revolucionário e, 4) a figura do herói individual.

Outra forte influência sofrida pelo movimento documentarista inglês foi da corrente denominada *realismo continental*, que era representada por produções como *Berlim, Sinfonia de uma Metrópole* (1927), de Walter Ruttmann. Nessa escola, a dramaticidade do filme não derivava de enredos, mas de uma curva rítmica de ações do homem no cotidiano das cidades. Para o cineasta, há três métodos indispensáveis no ajuste do ritmo, do tempo, dos eventos e das massas:

O primeiro consiste na forma sinfônica pura, apenas acrescida de finalidade. A interpretação decorre do comentário visual, privilegiando o ritmo dos próprios eventos para deles extrair emoção e significado social. [...] O segundo implica modular os ritmos através de elementos familiares ao drama: suspense e clímax. Nesse caso, a interpretação decorre da tensão entre forças conflitantes. [...] O terceiro método integra imagens poéticas ao movimento, visando criar atmosferas e estados de ânimo. A interpretação se dá através da referência simbólica a uma associação natural de idéias, como na linguagem literária da poesia. [...] Ambos submetem estes métodos de manipulação do movimento ao que denominam 'tratamento dialético' [...]. (DA-RIN, 2006, p. 81-82).

Em 1919, ano em que foi estabelecida a nacionalização do cinema na extinta União Soviética, surge o trabalho do documentarista de maior destaque nesse país, Dziga Vertov. Nesse mesmo período, Vertov realiza sérias críticas aos primeiros vinte anos de produção cinematográfica, para quem as virtudes expressivas do cinema como arte não foram

desenvolvidas, ficando essas subordinadas a composições teatrais e literárias. O cineasta soviético defendia o esvaziamento dos estúdios e a realização de tomadas nas ruas para capturar o imprevisto da vida cotidiana. Porém, Vertov não tinha o propósito da criação de um cinema do real, mas sim um novo olhar da realidade por meio da produção cinematográfica. Foi com essa ideologia: da câmera como um instrumento de captação e edição de sons e imagens do cotidiano, que o cineasta soviético ingressou no *Comitê de Cinema* de Moscou em 1918 e tornou-se escritor de letreiros e montador das imagens de cinejornais.

A Revolução Russa, de 1917, proporcionou um ambiente favorável ao desenvolvimento do cinema soviético. A empolgação pela edificação do socialismo trouxe consigo o surgimento de novas temáticas e aspirações da arte soviética. Essa renovação cultural teve fortes influências do construtivismo e do futurismo. Entre os principais princípios construtivista está a montagem e a supremacia dos acontecimentos em detrimento de obras encenadas. Tanto para Lênin, quanto para Vertov, o cinema soviético deveria servir como base de disseminação dos ideais comunistas e as atualidades eram os melhores gêneros para o êxito desse objetivo.

Assim, a proposta desses ideólogos era de aumento de espaço para exibição de atualidades e redução para os dramas artísticos. Assim como ocorre com o cinema griersoniano, a finalidade social era um princípio indispensável do cinema soviético. As atualidades foram a forma mais satisfatória encontrada pelos cineastas russos para a construção de uma nova mentalidade social e de um socialismo industrial. Acima disso, esse gênero deveria proporcionar uma melhor compreensão ao proletariado sobre a realidade que o cercava, revelando, assim, uma das principais aspirações de Vertov: a educação das massas. Outro princípio de Vertov é a utilização do cinema como desvendador do mundo, onde a realização de tomadas é apenas uma das fases desse processo. Para obter êxito nesse objetivo de revelar a realidade, o cineasta soviético dispunha utilizar de todas as ferramentas e técnicas cinematográficas possíveis:

Entre estes recursos estavam os movimentos de câmera; a escala dos planos desde o mais aproximado ao mais distante; as variações de velocidade de filmagem; a imagem fixa, as sobreposições e fusões; as animações; e, sobretudo, os 'intervalos, passagem de um movimento a outro', ou seja, a montagem. [...] tratava-se de 'tornar visível o invisível', explicitar pelos meios próprios e únicos do cinema a estrutura da sociedade. Esta prática pedagógica e científica tinha o 'cinema-olho' como método e o 'cinema-verdade' com princípio estratégico. (DA-RIN, 2006, p. 114).

O vocábulo *cinema-verdade* (*kinopravda*) possuía dois conceitos. Primeiramente, foi a denominação de um lote de 23 cinejornais realizados entre 1922 e 1925 pelo grupo *kinoks*. Além disso, foi o termo empregado por Vertov que sintetizava o plano de seu trabalho: **a verdade extraída por meio de todas as ferramentas cinematográficas, ou seja, o cine-olho era o instrumento e a verdade, a aspiração.**

Quanto ao termo *cinema-olho*, ele também possui várias significações. Primeiramente, foi uma das designações do movimento surgido em 1919 pela defesa das atualidades como gênero principal do cinema soviético. Além disso, foi o nome do filme produzido em 1924, que serviu como piloto de um lote que pretendia demonstrar as ideologias teóricas de Vertov. Finalmente, foi o título-chave da técnica cinematográfica empreendida por esse cineasta. Vertov acreditava que o equipamento não deveria intervir no transcorrer natural dos fatos, ou seja, era preciso uma captação espontânea e improvisada da realidade. E, para esse registro espontâneo, o equipamento deveria ficar oculto às pessoas captadas e a montagem ser contínua, em constante processo de interpretação e arranjo dos acontecimentos. Ela iniciava na escolha da temática e terminava no resultado final do filme:

Esta montagem permanente compreendia, como primeira etapa, um inventário dos materiais que, de um modo ou de outro, tivessem relação com o tema. Prosseguia na montagem das observações empíricas feitas por todos aqueles envolvidos no projeto, resultando em um ‘plano de filmagem’ – que Vertov insistia em diferenciar de roteiro – ‘peça literária e anti-cinematográfica’. O ato da filmagem, ‘orientação do olho armado da câmera’, era concebido também como uma operação de montagem. Após a filmagem e a reunião de materiais complementares, iniciava-se a etapa final: montagem central dos ‘cine-objetos’, até a obtenção de uma espécie de ‘equação visual, de fórmula visual’. Para Vertov, um filme era constituído sobre ‘intervalos’, ou seja, sobre uma correlação visual entre imagens – na verdade, soma de diferentes correlações, tais como a escala de planos, os diferentes ângulos de filmagem, o movimento no interior do plano, a escala de tons de cinza e a variação de velocidades de câmera. (DA-RIN, 2006, p. 117-118).

Porém, a *teoria do intervalo* de Vertov não se restringia apenas às imagens, mas também ao plano musical. Assim, como havia uma diferença tonal entre as imagens, também ocorria uma distinção de altura entre os sons, a fim de proporcionar semelhante extração de significados por meio da montagem. Essa conversão de objetos fílmicos em elementos compostos por novos significados era um trabalho pioneiro que Vertov realizava com a montagem. Enquanto, simultaneamente, ela era utilizada por Kuleshov para extrair dramaticidade de planos encenados, Vertov empregava-a para a introdução de uma linguagem

documentária, onde os acontecimentos eram estabelecidos sobre a película da câmera. Apesar de sua qualificada contribuição para a introdução de uma nova linguagem documental, Vertov pagou caro pelo extremismo de suas aspirações cinematográficas e pela posterior não obediência às regras do regime socialista. O cineasta acabou sendo excluído pelo governo stalinista, que passou a rejeitar seus projetos mais pretensiosos. Na década de 1960, após sua morte, as teorias de Vertov desempenharam forte influência na crítica ao cinema ilusionista. No entanto, segundo Da-Rin (2006), até os dias atuais, o auxílio prestado na introdução de uma escritura cinematográfica ainda não foi merecidamente legitimado.

2.1 A implementação do som

No final da década de 1920, ocorreu um contraste entre o cinema e o contexto mundial vigente. Em 1929, enquanto a economia internacional sofria as conseqüências da quebra da bolsa de Nova York, o cinema hollywoodiano iniciava uma de suas fases mais lucrativas. Esse sucesso de bilheteria foi possibilitado pela própria queda do mercado acionário, que apressou a introdução do cinema falado. Essa inovação cinematográfica estava preparada para ser lançada, porém foi efetivada somente após a crise de público causada pela queda na economia. Em 1930, o cinema sonoro consolida-se, com o recorde de renda e público na indústria de Hollywood.

A pioneira do filme falado foi a produtora norte-americana Warner, que à beira da falência decide inovar, lançando o primeiro filme com som acoplado à película, *O Cantor de Jazz* (1927). Antes disso, no período do cinema mudo, quando a sonoridade era exterior à imagem, o acompanhamento da música realizado por orquestras, vitrolas e músicos já elevava os aspectos dramáticos de cada plano. Porém, com o advento da técnica de sincronia entre imagem e som, essas características dramáticas puderam ser potencializadas de uma forma ainda não constatada na arte cinematográfica. Paradoxalmente, entre esses aspectos está o próprio silêncio, que se tornou um elemento emocional relevante após a introdução do cinema sonoro, ao representar a sensação de solidão ou morte. Enfim, após algumas décadas, o ideário ultra-real de Thomas Edison estava prestes a se concretizar.

Porém, alguns críticos e cineastas impuseram resistência ao cinema falado. Para eles, a habilidade infinita de extrair significados e emoções por meio da montagem de tomadas, poderia ser corrompida pela soma da fala dos personagens, remontando assim as

características teatrais. Entre as principais resistências ao cinema falado, está a da escola soviética, que prescreveu um manifesto em 1928 argumentando sobre a técnica da montagem. Alexandrov, Eisenstein e Pudovkin defendiam o som polifônico às imagens, pois a fala sincrônica à imagem poderia elevar o sentido particular de cada plano, ampliando também a sua inércia como elemento de montagem e reduzindo assim a criatividade do editor. Para Pudovkin, a interpretação de som e imagens em contraponto poderia enriquecer a dramaticidade e o significado dos planos, transformando assim a fala em um elemento qualificador e complementar à imagem. Nos anos iniciais do falado, os profissionais do teatro ganharam espaço na indústria do cinema. Além disso, o enredo limitou-se a diálogos e as tomadas passaram do ambiente externo para os estúdios, onde havia a possibilidade do domínio do método de gravação sonora.

Outra escola que teve forte resistência ao sincronismo entre som e imagem foi o movimento documentarista inglês. Alberto Cavalcanti, ao realizar estudos do emprego não-ilustrativo do som, foi a principal figura desse desencadeamento. Além da pesquisa sonora, Cavalcanti tinha a intenção de retornar a filmar em ambientes exteriores e incluiu passagens ficcionais para explicar melhor os temas. Esse espaço havia sido suplantado pelas tomadas em estúdio após a introdução do cinema falado. Em sua primeira produção para o GPO, *Pett and Pott*, a edição ocorreu sob uma música gravada antecipadamente às tomadas. Os estudos no plano sonoro continuaram no curta-metragem *Coal Face*, que retrata as atividades em minas de carvão subterrâneas. Novamente, vários elementos sonoros, como cantos, música instrumental e recitação poética, foram gravados antecipadamente à edição das tomadas. *Night Mail*, que demonstra o transporte ferroviário de postais de Londres a Glasgow, teve aperfeiçoada edição sonora de Cavalcanti e tornou-se um dos maiores sucessos do documentário inglês.

Em 1937, Cavalcanti potencializou alguns projetos cinematográficos. Entre eles, destaca-se o filme *North Sea* (1938), de Harry Watt. Essa produção retrata, em situação de violenta tempestade, a tensão criada após a perda de contato por rádio de uma embarcação. Os personagens eram não-profissionais e contratados entre nativos daquele ambiente, porém, o que diferencia esse filme são as conversações de cena redigidas por Cavalcanti e Watt.

Apesar do preconceito exercido por Edgar Anstey sobre a utilização do diálogo natural em produções cinematográfica, foi ele quem realizou *Housing Problems* (1935), considerado um dos primeiros documentários ingleses a empregar o sincronismo entre imagem e som. A produção foi pioneira na captação de depoimentos dos habitantes de cortiços na periferia de Londres e teve ampla aceitação pelo público devido à abordagem de problemas sociais.

Porém, apesar do filme ser precursor ao dar voz aos trabalhadores, isso não demonstrava ser tão importante para a escola griersoniana, pois a originalidade das declarações de uma classe vítima do capitalismo era repudiada artisticamente, ou seja, a montagem criativa era mais relevante que o depoimento de personagens. Portanto, apesar do período GPO ser considerado um amplo espaço de estudos técnicos e artísticos, poucos filmes foram privilegiados pelas evoluções adquiridas nessas pesquisas. Esse fato ocorreu, principalmente, devido ao preconceito ideológico que o cinema falado foi submetido.

Apesar da desconfiança em relação ao cinema falado, as produções sonoras ligeiramente sobreporam-se aos filmes mudos e a única alternativa para os cineastas contrários a esse gênero foi se adaptar à inovação. Vários documentários produzidos após o surgimento do cinema sonoro eram exibidos com *comentários em off*, ou seja, a voz do saber do diretor. Para Da-Rin (2006), essas produções oficiais eram semelhantes a explicações ilustradas e tinham cunho propagandístico, servindo como forma de preconceito às conquistas artísticas do cinema educativo griersoniano.

2.2 O advento da cor

Após a conquista de estabilidade pelo cinema sonoro, buscou-se a introdução do filme em cores, que, aliás, era sonhado desde os primórdios da sétima arte. No entanto, essa aspiração apenas tornou-se convincente na metade dos anos 30. A primeira tecnologia a exibir planos coloridos satisfatórios foi o Tecnicolor, empregado primeiramente na produção *Vaidade e Beleza* (1935), de Rouben Mamoulian. Ao contrário da posição perante a fala no cinema, a escola soviética reverenciou a introdução da imagem a cores. Para os cineastas soviéticos, cor e som musical deveriam ter uma relação estrita, a ponto de um não poder existir sem o outro, método que ficou conhecido como *montagem cromofônica*.

Com o surgimento do cinema a cores, outro componente fílmico passa a ser idealizado pelos cineastas: a iluminação. Nos filmes mudos, esse aspecto já possuía relevância devido aos contrastes expressados por meio de sombras e luzes. Porém, no filme a cores, essa peça fílmica tornou-se indispensável para a produção de significados e de gradação dramática aos filmes. A maior quantidade de luz inserida em determinado personagem pode conotar a sua relevância para a cena ou o seu papel centralizador no filme; por outro lado, a baixa iluminação pode proporcionar ao espectador a sensação de sobriedade, solidão, tristeza, etc.

Além disso, a luminosidade oferece ao espaço em que os fatos se desenrolam traços mais definidos; possibilita uma exploração mais profunda do plano de imagem; e proporciona ao espectador um ambiente mais realista.

A resolução das dificuldades técnicas impostas na filmagem direta somente seria acionada por esferas da sociedade que tinham menor preconceito ideológico e maior necessidade em solucioná-las. Os precursores desse processo foram o *cinejornalismo* e o *telejornalismo*, na década de 1950. Os cinejornais eram permeados de personalidades políticas, artísticas e do esporte e buscavam melhorias técnicas para dar voz própria às celebridades. Além disso, esses programas buscavam substituir a reconstituição em estúdio de fatos reais por tomadas externas sincrônicas de satisfatória qualidade. Esses obstáculos foram solucionados com o surgimento da televisão.

Inicialmente, para realizar tomadas em ambiente externo, o meio televisivo dispunha de equipamentos pesados e da equipe técnica extensa do cinema. A partir desse contexto, o telejornalismo incentivou estudos que desenvolvessem um novo equipamento, que por fim, também auxiliaria o trabalho de documentaristas:

O som direto tem um parceiro inseparável no coração dos jovens documentaristas dos anos 1960: uma nova máquina câmera, móvel, pequena, ágil, leve, concebida para ser sustentada longe do tripé, a maioria das vezes em 16 mm, dotada de negativos com sensibilidade aguçada à luz, com um novo e potente zoom (12/120') para tomadas em primeiro plano à distância, além de lente grande-angular e visores reflex que liberam o olho do fotógrafo. Uma câmera feita para ser companheira do gravador magnético, em condições de luz adversas na tomada, adquirindo o direito de permanecer nos ombros ou nas mãos do fotógrafo [...]. Na realidade, como costuma acontecer com inovações tecnológicas, parte da tecnologia que permite o surgimento do cinema direto (principalmente com relação à imagem) já estava disponível desde o pós-guerra. (RAMOS, 2008, p. 280-281).

O público, gradativamente, habituou-se às características das tomadas obtidas através da nova tecnologia: imagens trêmulas, com baixa iluminação e definição, com cortes abruptos e som misturado. Além disso, as câmeras sincrônicas e leves proporcionavam maior rapidez na realização de tomadas, incentivando as técnicas de trabalho apoiadas na naturalidade e improvisação. Essas características continham marcas de originalidade que eram contraditórias ao formalismo do documentário clássico griersoniano. A autenticidade proporcionada pelas novas técnicas criou a chamada *estética do real*, onde os acontecimentos registrados com som e imagem sincrônicos transmitiam uma maior confiança na verossimilhança do material exibido. O plano sonoro, representado por ruídos, diálogos,

sussurros, ganhou cada vez mais espaço no cinema, e principalmente no documentário, chegando a tornar-se indispensável para a *captação do real*.

Entre 1958 e 1960, vários movimentos surgiram influenciados pelas novas técnicas introduzidas no cinema, cada qual com suas características particulares: *candid eye* do grupo anglófono⁸ canadense do National Film Board; *cinéma vécu* e *cinéma spontané* do conjunto francófono⁹ no Canadá; *living camera* dos norte-americanos da Drew Associates; e *cinéma vérité* dos pesquisadores franceses. Apesar das individualidades de cada escola, todas elas estavam imbuídas de um espírito transformatório, com o sentimento de estarem produzindo um cinema libertado das convenções classicistas. Essa sensação revolucionária atingiu um maior nível no filme documentário, que havia sofrido poucas alterações formais no período pós-guerra. Simultaneamente a esse fato, o cinema realizado com som sincrônico revalorizou alguns gêneros que haviam sido discriminados pelo documentário clássico griersoniano, como as atualidades. Entre os movimentos de caráter revolucionário surgidos na década de 1950, estão o **cinema direto** nos Estados Unidos, e o **cinema verdade** na França. Essas escolas, sob influências do *neo-realismo*¹⁰ e da *nouvelle vague*¹¹, simbolizaram o rompimento com o documentário clássico griersoniano.

O cinema direto norte-americano ficou concentrado em torno da produtora Drew Associates, formada pelo fotojornalista Robert Drew e o repórter cinematográfico Richard Leacock. Para eles, suas produções realizadas não eram caracterizadas como documentários, mas como *jornalismo filmado* ou *cine-reportagem*. Para os dois jornalistas, os filmes documentários convertiam-se em falsos devido a dois motivos: pela interpretação por atores e, especialmente, pela utilização de comentários e sonoridades que eram somados ao filme para proporcionar-lhe maior dramaticidade. Como forma de manutenção da originalidade dos aspectos da realidade, o grupo Drew assumia o preceito do “som sincrônico integralmente assumido”¹². Para eles, uma mínima interferência ao som e imagem oriundos do ambiente

⁸ Que fala o idioma inglês.

⁹ Que fala o idioma francês.

¹⁰ Movimento cinematográfico italiano de caráter documental e nacionalista, que foi iniciado em 1945, no mesmo ano do fim da Segunda Guerra Mundial. Os cineastas neo-realistas tematizavam problemas sociais do pós-guerra, como o desemprego, a loucura e a desestruturação familiar. Os filmes desse movimento não empregavam cenários, eram realizados totalmente em locações e contavam com atores não-profissionais. O objetivo principal dos cineastas neo-realistas era aproximar seus filmes da realidade italiana no pós-guerra.

¹¹ Movimento cinematográfico surgido no final da década de 1950 na França. O termo *nouvelle vague*, em francês, significa *nova onda*, e assim como o movimento neo-realista, essa escola procurava revigorar a linguagem cinematográfica da época. Os cineastas da *nouvelle vague* eram favoráveis ao cinema autoral, sem a influência de produtores e de estúdios, como acontecia no cinema hollywoodiano. Assim, o diretor seria simultaneamente roteirista e montador do filme, o que deixaria transparecer o ponto de vista e a personalidade dele em toda a obra.

¹² DA-RIN, 2006, p. 137.

filmado era reputada como desarmônica com o real extraído ao vivo. Além disso, a equipe de produção deveria ser a menor possível e os instrumentos de filmagem ajustados à maior facilidade de transporte e rapidez, com a finalidade semelhante de não-intervenção da equipe de produção.

Esse modelo observacional do grupo de Drew deslocava o modelo de organização criativa do real, idealizada pelo documentário clássico, para um caráter objetivo radical, que aspirava exibir *o mundo com ele é*. No entanto, essa radicalidade, na maioria dos casos, resultava em filmes com sonoridade inaudível e planos-sequências infinitos. Drew buscava em seus documentários uma difícil aspiração: filmar situações cotidianas onde eclodissem imagens intensas de crises, porém, sob o princípio da ética não-intervencionista do cineasta.

A ideologia dos cineastas e críticos do *cinema direto* demonstrava, simultaneamente, uma interrupção e prosseguimento dos ideais do filme documentário tradicional: de interrupção com a característica de tratamento do real do documentário clássico; e de prosseguimento, por retomar os ideais positivistas do período Lumière, em que as imagens exibidas eram consideradas originais ao ambiente social filmado.

Paradoxalmente, a disponibilização das novas tecnologias acabou tornando-se prejudicial aos adeptos do cinema direto. Entre elas, o surgimento de equipamentos mais ágeis adequados à captação de imagem e som em sincronismo desenvolveu nesse grupo uma ilusão do real, em que a não-interferência dos instrumentos de captação na filmagem comprovariam a pura e objetiva exibição da realidade ao espectador. Porém, dentro de uma produção cinematográfica, há uma variedade de aspectos subjetivos do cineasta, como a escolha de determinados enquadramentos, das imagens a serem exibidas, da ordenação do material fílmico, etc. Portanto, a ideologia de reprodução objetiva do real argumentada pelo grupo do cinema direto não transpõe a escala de um mito. O maior prejudicado nesse contexto era o espectador, que ao assistir uma produção criada em uma ideologia de *não-intervenção fílmica*, tinha sérias dificuldades de compreensão do material exibido.

Entre os documentaristas do cinema direto norte americano, Frederick Wiseman é quem retrata as instituições do país, como delegacias, hospitais, escolas, institutos de assistência social, centros de pesquisa, entre outros. O seu trabalho expõe o cotidiano desses espaços públicos, em muitos casos demonstrando horroridades e tragédias. A captação de imagens desagradáveis é realizada pela técnica de “estar-em-recuo do sujeito-da-câmera na tomada”¹³, característica primordial no cinema direto não-intervencionista. Além disso,

¹³ RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?**. São Paulo: Senac SP, 2008, p. 290.

Wiseman filma o mundo na espontaneidade de seu transcorrer, causando a sensação no espectador de abertura da vida cotidiana para o cineasta. A montagem, por meio de analogias ou ações simultâneas, intensifica essa sensação, colocando a matéria bruta (vida) para além do transcorrer normal dos acontecimentos.

Nas décadas de 1960 e 1970, a produtora Office National du Film/National Film Board foi a grande fomentadora do documentário direto no Canadá. O objetivo principal desse filme é a conscientização da comunidade retratada, afim de que sejam instituídas prioridades e maneiras de se relacionar com os governos. A interferência do cineasta nesses documentários é intensa, onde ocorre até mesmo o empréstimo da câmera para quem está sendo captado. Além disso, o modo participativo está presente em diálogos, entrevistas, depoimentos, tomadas de câmeras realizando filmagens, tudo contribuindo para a realização de documentários no transcorrer tenso de embates sociais. O documentário direto canadense ficou caracterizado pela defesa de minorias, principalmente, ao retratar as dificuldades de afirmação identitária e política do Quebec¹⁴.

Enquanto os norte-americanos intensificaram a prática do cinema direto com o interesse de tornar o trabalho jornalístico eficaz e os canadenses como defesa dos grupos minoritários, os franceses instituíram os instrumentos de produção cinematográfica ágeis e sincrônicos no campo da antropologia social. Em seus trabalhos cotidianos, os teóricos percebiam as conseqüências do estudo participativo e sabiam que quando uma câmera era ligada, a vida privada de uma pessoa era transgredida. Porém, apesar dessa questão ética, os teóricos franceses pressentiam na interação entre cineasta e sujeito social uma nova forma de fazer cinema.

Jean Rouch foi o principal integrante do documentário participativo. Porém, antes de ingressar nessa vertente, em 1947, Rouch inicia a realização de pesquisas e documentários etnográficos sobre os hábitos tribais africanos, com imagens ilustrando os comentários em *off* do cineasta. Essa temática marcou a obra de Rouch, em um momento em que o povo africano estava afastado das telas européias. As produções etnográficas de Rouch tiveram influência de Flaherty em duas características: no duradouro convívio do pesquisador com o grupo analisado; e na encenação por atores nativos de fatos do dia-a-dia daquele grupo.

Para Fernão Ramos (2008), *Eu, um negro* (1958) é a obra de ruptura de Rouch com a

¹⁴ Maior província canadense e a segunda mais habitada do país. Aproximadamente 80% da população do Quebec é de descendência francesa, ao contrário das outras nove províncias do país, cuja maioria dos habitantes é de descendência inglesa e escocesa. A influência francesa, presente desde a colonização do Canadá, resultou em diferenças do Quebec em relação ao restante do país. Nessa província, o francês é o idioma oficial e a maioria da população é católica, em contraste com o restante do país, onde a maioria é protestante. Por motivo de ser minoria, o povo quebequense possui dificuldade em afirmar-se política e identitariamente no Canadá.

corrente etnográfica, mas foi o filme *Crônica de um Verão* (1960), realizado ao lado de Edgar Morin, que melhor exemplificou o novo estilo de *documentário interativo*. A fala em *Crônica de um Verão* prepondera de diversas formas: “monólogos, diálogos, entrevistas dos realizadores com os atores sociais, discussões coletivas envolvendo a crítica aos trechos já filmados e, por fim, autocrítica dos próprios realizadores diante da câmera”¹⁵. Tanto Rouch, quanto Morin eram personagens do filme-enquete, dialogando com sujeitos sociais a fim de obter informações que estavam em segredo. A liberdade de interação era tão intensa, que a personagem Marceline, logo no início do filme, toma posse da câmera para ela própria realizar uma das enquetes que permeiam a produção. A aspiração principal era despertar em cada indivíduo o resgate de sua própria realidade diante do equipamento de filmagem. Para Ramos (2008), o principal desafio do documentário é a obtenção de espontaneidade total diante da câmera.

Em *Crônica de um Verão*, algumas questões éticas são levantadas por críticos do cinema documentário e até mesmo pelos próprios participantes do filme após assistirem o seu material bruto. Em um dos planos, Marceline - uma judia, ex-detenta de uma área de concentração nazista - relembra dramaticamente o rompimento de laços com o pai devido à deportação. Nessa cena, a personagem conduz consigo um microfone de lapela e um gravador de áudio a tiracolo em suas recordações pelas ruas de Paris. A colocação desses instrumentos junto à Marceline introduz a seguinte dúvida: tomada real ou encenação? A própria Marceline, ao ser indagada após a gravação da cena, admite ter interpretado dramaticamente um personagem, apesar das recordações de momentos passados serem verdadeiras. Ela ainda acrescenta que a sua atuação sofreu influência de uma cena rodada anteriormente com outra integrante do filme, e que a sua interpretação foi condicionada pelo resultado que poderia acontecer na tela.

Alguns meses antes da realização do filme, Morin publica um artigo intitulado *Por um novo cinema-verdade*, em que expõe as características desse novo modo de realizar cinema. Esse fato, aliado ao comentário em *voz off* de Rouch na abertura do filme que afirmava que aquele filme não era interpretado por atores, mas vivenciado por pessoas que disponibilizaram um momento de seu cotidiano para a realização de uma nova forma de cinema-verdade, reinstituíram o termo *cinema-verdade*, que imediatamente tornou-se a expressão globalizada entre os movimentos que utilizavam as incipientes técnicas de captação com equipamentos leves e sincrônicos.

¹⁵ DA-RIN, 2006, p. 150.

2.3 Estilo em detrimento da revolução técnica

Na década de 1970, a inovação não ocorre na base tecnológica, mas no estilo documental. Nesse período, os cineastas introduzem o discurso direto por meio de entrevistas, onde os membros do filme exibiam seus pontos de vistas diante da câmera. Apesar desse estilo ter sido adotado há 40 anos, o documentário de entrevistas ainda hoje se mantém como a forma preponderante no cenário mundial.

Em 1968, surge na França uma discussão em torno do ilusionismo do cinema hollywoodiano. O principal ponto debatido foram as convenções de sucessividade e montagem pura que dissimulam o público na fantasia de uma narrativa espaço-temporal orgânica, como se a história fosse narrada por si própria. Entre as escolas que ingressaram no debate está a desconstrutivista, que tinha posição contrária ao mito de criação e favorável ao filme como atividade produtiva. Para essa vertente, se a indústria cinematográfica escondia o trabalho de montagem produtora de sentidos, era preciso realizar um cinema que esclarecesse os métodos empregados no processo de produção cinematográfica.

No campo do filme documentário, a ilusão de realidade causada ao espectador pelas imagens projetadas é maior, como se o público tivesse acesso instantâneo com o real. Somado à montagem interpretativa, outro fator é essencial para que isso se concretize: o espectador conhece previamente que o material filmado é extraído do real, ao contrário do filme de ficção, onde o público reconhece que os planos são encenados.

Os primeiros estudos realizados sobre documentário eram baseados em conceitos empreendidos pela *teoria do cinema*, que foi uma escola que sempre exaltou o longa-metragem de ficção. Apenas nas décadas recentes iniciaram pesquisas específicas para o filme documentário. No entanto, a maioria desses estudos teve como base a escola estruturalista, na qual a maior parte de seus teóricos não acreditava na existência de uma narrativa própria para o documentário. Essa visão negativista desencadeou uma resposta de teóricos anglo-saxônicos e norte-americanos, que detinham um ponto de vista de consolidação do domínio do filme documental. Entre esses teóricos está *Bill Nichols* (1991)¹⁶, que classificou quatro formas dessa argumentação sobre o mundo: expositiva, observacional, interativa e reflexiva.

A maneira **expositiva** é relacionada ao filme documentário clássico, em que o ponto de vista é exibido pela análise em *voz off* e por letreiros, restando à imagem a função de

¹⁶ Apud DA-RIN, 2006.

ilustração ou oposição. Até a década de 1960, a maioria dos filmes naturais se encaixava nesse modelo, e as imagens ilustrativas eram generalizadas e avaliadas pela *voz do saber* do diretor cinematográfico. A forma **observacional** está intrinsecamente relacionada ao cinema direto norte-americano:

[...] procurou comunicar em sentido de acesso imediato ao mundo, situando o espectador na posição de observador ideal; 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 imagem e 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. (DA-RIN, 2006, p. 134-135).

A forma **interativa** corresponde à interferência do documentarista, ou seja, o diálogo entre a equipe de produção e os sujeitos sociais pelo método de perguntas e depoimentos. Nesse caso, a montagem organiza a sucessão do espaço e do tempo desta interação e demonstra os argumentos em questão. Contrariamente ao documentário clássico, não há comentários em *off*, mas a fala do cineasta é direcionada aos próprios integrantes do processo de filmagem. O caráter subjetivo de quem realiza e dos sujeitos sociais fica explícito nesses filmes documentais. Finalmente, a forma **reflexiva** surgiu como reação ao mito de objetividade na representação de aspectos da realidade e deixa explícita as regras que conduzem o processo de produção e representação. Ao lado do resultado final, os documentários reflexivos expõem os procedimentos de produção do filme, ou seja, demonstram as estratégias utilizadas pelos cineastas para proporcionar passividade crítica no público. Na maioria dessas produções, os realizadores empregam a paródia, ironia e sátira.

Nos anos 1990, surge o movimento Dogma 95 na Dinamarca, que revolucionaria a produção cinematográfica. Entre os preceitos do grupo dinamarquês, estava a obtenção de uma linguagem de cinema mais natural e a recusa de determinados artifícios hollywoodianos como efeitos especiais, sonoridade musical e luminosidade artificial. Os cineastas desse movimento foram os pioneiros na utilização das novas câmeras digitais mini DV como forma de questionar o sistema de grandes estúdios e de autenticar a ideia de *realidade captada por meio da película*. A primeira produção realizada em câmera digital que teve reconhecimento pela crítica cinematográfica foi *Festa de Família* (1998), de Thomas Vintenberg, que

concorreu no renomado Festival de Cannes.

O Dogma 95 detém semelhança com o anterior *cinema direto norte-americano*, em que a intervenção dos instrumentos de produção deveria ser a mínima. Porém, a diferença entre eles estava na defesa de cineastas do Dogma 95 por um cinema mais autoral e com equipamentos mais baratos. O sucesso de alguns filmes em suporte digital e a contínua evolução tecnológica, que possibilita a captação de imagens satisfatórias, estimulou cineastas de todas as partes do mundo a aderirem à captação digital. Além de uma maior valorização das ideias em contraponto com a estética, esse tipo de cinema é extremamente econômico, proporcionando acesso cinematográfico a pequenos estúdios e a cineastas independentes.

Apesar de ser considerado um protesto contra as exacerbações do cinema industrial, atualmente observa-se a influência do Dogma 95 na produção de filmes hollywoodianos de baixo investimento. Prova disso, foi o resultado do Oscar 2010, em que ocorreu a vitória de uma produção de sete milhões de dólares (*Guerra ao Terror*) sobre uma de 500 milhões de dólares (*Avatar*).

No filme documentário, a questão ética mais debatida quando se fala sobre cinema digital é a possibilidade de manipulação de planos. As imagens captadas pelo suporte digital são compostas de um sistema binário, em que sua unidade é denominada *pixel*. Esse elemento é facilmente manipulado por meio de computadores, podendo até mesmo haver a alteração de cor ou eliminação de determinado objeto da imagem. Portanto, a tomada digital torna-se somente a matéria-prima, que após poderá admitir variados modos de tratamento. Os documentaristas que, historicamente, sempre primaram pela transparência do gênero, enfrentam aqui um forte adversário.

2.4 Evolução da produção documentária no Brasil

Assim como ocorreu mundialmente, o cinema brasileiro surgiu mudo e documental. Segundo historiadores, a primeira captação de imagem em movimento no Brasil aconteceu em 19 de julho de 1898, quando Afonso Segreto realizou um travelling da Baía de Guanabara, ao chegar de uma viagem à Itália por meio do navio *Brésil*. Afonso teria ido à Europa para adquirir novas películas e equipamentos cinematográficos e acostumar-se com a inovadora tecnologia. Juntamente com seu irmão Paschoal Segreto e Cunha Sales, Afonso fundou a primeira sala fixa de cinema no país em 31 de julho de 1897: o Salão de Novidades Paris,

situado no Rio de Janeiro.

No Brasil, o documentário mudo tem exclusividade nas telas até 1907 e desenvolve-se até o início do cinema sonoro no final da década de 1920, começo dos anos 1930. Nesse contexto, surge em 1910 o primeiro cinejornal brasileiro, *Bijou Journal*, o pioneiro empreendimento dos irmãos Paulino e Alberto Botelho. Esse programa, no entanto, teve poucas edições exibidas.

A produção não-ficcional muda no Brasil foi insignificante em seus 30 anos de existência. Nesse período, esse gênero se restringiu a filmes solicitados por homens ricos e de poder, e a registros do cotidiano das cidades e de festas populares, como o Carnaval. Além da produção dos irmãos Botelho no Rio de Janeiro, se destacam no cinema mudo brasileiro: os trabalhos de Antonio Campos em São Paulo; Aníbal Requião e João Batista Groff (que faz sucesso com o média-metragem *Pátria Redimida* (1930), retratando a liderança getulista na Revolução de 1930) no Paraná; o alemão Eduardo Hirtz, Giuseppe Fellipi e Carlos Comelli no Rio Grande do Sul; Igino Bonfioli e Aristides Junqueira em Minas Gerais; Diomedes Gramacho e José Dias da Costa na Bahia; Adhemar Bezerra no Ceará; e Walfredo Rodrigues na Paraíba.

O cinema brasileiro iniciou por meio de registros isolados do real, exibidos em forma de narrativa descritiva e, progressivamente, vai introduzindo as estratégias dramáticas que irão determinar o surgimento dos primeiros documentaristas de cunho autoral no cinema brasileiro. Entre esses realizadores, estão Silvino Santos e Luiz Thomaz Reis.

O português enraizado no Norte do Brasil, Silvino Santos era fotógrafo e se transformou na principal figura do documentário mudo brasileiro. Um sucesso possibilitado por duas importantes situações: 1) o apoio financeiro recebido do comendador Joaquim Gonçalves de Araújo (um dos principais comerciantes de borracha do Amazonas e Rondônia); 2) uma viagem realizada por Santos à Paris, onde aprendeu sobre as técnicas de cinema no estúdio Pathé-Frères e nos laboratórios dos Lumière. Sua produção filmográfica chegou à aproximadamente cem obras, sendo 83 curtas, cinco médias e sete longas-metragens. Em 1995, o cineasta amazonense Aurélio Michiles realizou uma homenagem a Silvino Santos com o filme *O Cineasta da Selva*, no qual não só reconstitui a vida do cineasta, como também exhibe as cenas marcantes de seus filmes que foram experimentos importantes para a linguagem documental brasileira.

Outro nome de destaque no cinema-mudo brasileiro foi o cineasta Luiz Thomaz Reis. Com um percurso semelhante ao de Santos, Reis também era fotógrafo e obteve conhecimento sobre as técnicas do cinema quando foi enviado à Europa, pelo exército, para

adquirir equipamentos e negativos. O objetivo da viagem era realizar treinamento, para que ele pudesse trabalhar na recém criada Seção de Fotografia e Cinematografia da Comissão de Linhas Telegráficas, popularizada como Comissão Rondon. O objetivo do militar Candido Rondon era dominar as mais longínquas fronteiras nacionais e proporcionar a união das tribos de índios no Centro-Oeste e Norte do país. Para esse trabalho, “Thomaz Reis foram seus olhos; Rondon, o líder e cérebro organizador”¹⁷.

O ápice da obra de Reis foi *Ao Redor do Brasil* (1932), que causou polêmica nas salas de cinema ao exibir cenas de índios nus. A produção, que enfoca a atuação da Comissão Rondon, inova com a apresentação de um extenso mapa brasileiro que indica a divisão das filmagens nas expedições. O filme enfatiza o objetivo de propagar a atuação da Comissão Rondon em situações bem específicas. Do ponto de vista do enredo, inicia com cenas dos expedicionários rondonistas abrindo caminho sobre o Rio Xingu, produzindo canoas à moda indígena, enfrentando os desafios das águas, capturando animais selvagens e promovendo os primeiros contatos com os indígenas daquela região. Do ponto de vista narrativo estético, insere letreiros, como o que evidencia a tentativa de civilização dos indígenas: *logo estes trabalhadores se somarão ao convívio de nossa sociedade*. Observa-se também a influência do documentário científico de Grierson, pois o filme retrata a tentativa de expedicionários em salvar os índios através da higiene, moral e ciência.

Para Labaki (2006), *São Paulo, a Symphonia da MetrÓpole* (1929) é considerado o documentário urbano mais relevante do cinema-mudo brasileiro. Esse filme, de Adalberto Kemeny e Rudolph Lex Lustig, sofre forte influência de outras sinfonias da metrÓpole realizadas na Europa. O pioneiro nessa temática foi o brasileiro Alberto Cavalcanti, que em seu segundo filme dirigido, *Rien que les Heures* (Somente as Horas, 1926), retrata 24 horas no cotidiano de Paris. Trata-se de um documentário de cunho social, que descreve o desemprego e o dia-a-dia em lugares miseráveis de uma grande cidade. Além desse filme, duas outras produções foram realizadas quase ao mesmo tempo, sobre um dia na vida de uma metrÓpole: *Berlim, sinfonia da MetrÓpole* (1927), de Walter Ruttmann e *O Homem da Câmera de Filmar* (1929), de Dziga Vertov.

Adalberto Kemeny e Rudolph Rex Lustig iniciaram suas carreiras fílmicas como cinegrafistas na Pathé húngara e residiram provisoriamente em Berlim nos anos 1920, fato que evidencia a acentuada influência da obra de Ruttmann em *São Paulo, a Symphonia da MetrÓpole*. Em 1922 e 1926, Kemeny e Lustig chegam a São Paulo e fundam a Rex Film, que

¹⁷ LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006, p. 26.

com a distribuição da Paramount, produz a sinfonia paulista. Ao contrário do filme de Cavalcanti, *São Paulo, a Symphonia da Metrópole* retrata a cidade brasileira como um local de progresso. O lema da bandeira nacional, *Ordem e Progresso*, exposto no final do filme evidencia essa intenção dos cineastas. O foco principal do filme são os trabalhadores. As seqüências os mostram saindo de suas casas; enfrentando a neblina pela manhã; trabalhando em indústrias, lojas, construções civis, redações jornalísticas; preparando um almoço rápido pelas ruas da metrópole; enfrentando o engarrafamento do trânsito. Além disso, algumas imagens exibem a reeducação dos presidiários por meio do trabalho nas penitenciárias. Na década de 1930, Kemeny e Lustig realizaram ainda outras sinfonias da metrópole paulista: *A Segunda Sinfonia e São Paulo, através de sua Capital e seu Interior* (1930), e *São Paulo em 24 Horas* (1933), uma versão sonora da primeira obra.

2.4.1 O documentário sonoro brasileiro

O documentário educativo de Grierson tem grande influência sobre a produção não-ficcional brasileira do início do cinema sonoro. Duas datas são preponderantes para isso: em fevereiro de 1932, um decreto-lei obriga a apresentação de curtas-durações educativos produzidos no Brasil antes de sessões de longas-metragens estrangeiros. E, em março de 1936, o governo Vargas estabelece o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), que aspirava à produção de filmes didático-científicos.

A ditadura do governo getulista tentava controlar a produção fílmica por meio de duas ações: os *cinejornais* do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) trabalhavam na propaganda política do Estado Novo; e os curtas e médias-metragens do INCE buscavam a educação pública, idealizada pelo governo como instrumento de salvação nacional. Assim, Vargas atinge o objetivo de monopolizar a produção de *cinejornais* e *documentários*, provocando a extinção de grande parte das produtoras independentes.

Sob a chefia de Edgar Roquette-Pinto, vários cineastas como Alexandre Wulfes, Benedito J. Duarte e Ruy Santos realizaram documentários educativos sob o patrocínio do INCE. No entanto, Humberto Mauro foi o nome de maior destaque, empregando-se no INCE entre 1936 e 1964, após fracassar na primeira década do cinema sonoro. Nessa instituição, Humberto realizou 357 produções fílmicas, divididas em duas fases: na primeira, de 1936 a 1947, prevalecem temáticas científicas (*Combate à lepra no Brasil; Vitória-régia*), com

penetração na cultura popular (*Ponteio*) e o retrato de figuras históricas (*Bandeirantes; Euclides da Cunha*); na segunda, de 1947 a 1964, o caráter educacional dá lugar à apreensão documental. Acabavam as temáticas fixas e as encomendas governamentais permeavam toda a produção: “uma série sobre educação rural, outra sobre cidades históricas mineiras, e a série Brasilianas, sete curtas a partir do inventário cancionero popular levado a cabo por Villalobos”¹⁸.

Em 1959, é filmado o documentário *Arraial do Cabo*, de Mário Carneiro e Paulo César Saraceni, realizado totalmente em locações externas, retratando o impacto entre tradição e modernidade em um grupo de pescadores próximos a Cabo Frio, que têm sua comunidade completamente dissipada após a introdução de uma indústria na região. E, em 1960, Linduarte Noronha filma *Aruanda* produzido a partir da reportagem *As oleiras de Olho D'água de Serra do Talhado*, retratando a degradante situação de pobreza em uma comunidade rural de antigos escravos na Serra do Talhado, interior da Paraíba. Na produção, destaca-se, segundo os críticos, uma narrativa bem-encadeada e uma proposital precariedade técnica como recurso estilístico. A fotografia estourada realizada por Rucker Vieira, por exemplo, foi utilizada como forma de demonstrar a rudeza do sertão nordestino e, também, como crítica aos reduzidos recursos disponíveis para o filme, obtidos junto ao Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. A incorporação da carência de recursos financeiros e técnicos como elemento da linguagem fílmica ficou conhecida internacionalmente como *Estética da Fome*. O crítico baiano Glauber Rocha elogia *Aruanda* e *Arraial do Cabo* em um artigo publicado no *Jornal do Brasil*, saudando a criatividade dos cantores populares no primeiro filme. No entanto, o crítico não deixa de evidenciar alguns erros técnicos, como os cortes descontínuos, os travellings oscilantes e a mudança contínua de tonalidade na fotografia.

Em 1965, Geraldo Sarno realiza sua estréia na direção de *Viramundo*. Assim como ocorre em *Aruanda*, *Viramundo* traz um narrador que contextualiza o espectador e utiliza uma trilha sonora que desempenha a relevante função de continuidade dramática. O filme desenvolve-se sob as temáticas do nordestino, trabalho e migração, retratando principalmente a chegada dos habitantes de Serra do Telhado a São Paulo através de um trem, em busca de emprego, e por fim, seu retorno para a terra natal por meio da mesma estação de trem, após a desilusão na capital paulista. A principal inovação de *Viramundo* foi a realização de entrevistas, sob a influência das novas disponibilidades técnicas e formais do Cinema

¹⁸ LABAKI, 2006, p. 40.

Direto/Verdade. No entanto, *Viramundo* apresenta também características do documentário griersoniano, pela narração como a voz do saber do documentarista, que explora o tema com um dado, um material de estudo. A intelectualidade do cineasta é demonstrada no filme pelas músicas de Caetano Veloso, Gilberto Gil e José Capinam, e pela exibição dos quadros da série *Retirantes*, de Cândido Portinari. Assim, as falas dos migrantes, empregadas de maneira fracionada e entrecortada, representam comprovações das afirmações do intelectual. Nesses depoimentos, os nordestinos apenas falam de suas experiências e jamais emitem conclusões sobre a questão.

O enquadramento e planos dos entrevistados também são distintos. As tomadas do desempregado são mais abertas e movimentadas, e o olhar do personagem não se orienta para a câmera, mas sim para uma pessoa próxima a ele. Já o outro trabalhador e o empresário olham diretamente para a câmera em tomadas sem profundidade de campo e paradas, proporcionando a impressão de poder e frieza. No final do documentário, quando Sarno registra cultos pentecostais e umbandistas, a câmera entra em transe juntamente com o delírio e desespero coletivo. Nessa parte, a montagem é rapidamente intensa e fracionada, apresentando uma prática da estética do Cinema Novo. No final do filme, enquanto um trem parte conduzindo os migrantes de volta à sua terra de origem, outro já se aproxima transportando novos sonhadores em busca de emprego.

O Cinema Novo ou Cinema Verdade brasileiro recebeu forte influência das teorias do *cine-olho* de Vertov e da montagem de Eisenstein e, posteriormente, do neo-realismo italiano e Nouvelle Vague francesa. Desses ideais, surge o **documentário de autor**, onde cada assunto exige uma determinada forma de tratamento e linguagem, sem um padrão pré-determinado. Esse tipo de cinema mais experimental documenta temáticas antes irretratadas e não é produzido com um fim comercial, mas sim como uma tentativa de mudança social por meio do cinema. No caso do Brasil, as produções do Cinema Novo/Verdade aspiravam conscientizar o público sobre o subdesenvolvimento do país. A partir dessa nova escola, o cineasta explicita para o público que o filme é apenas um olhar sobre o real, passível de outras interpretações, que dependem da consciência e conhecimento de determinada pessoa. Além disso, a montagem fílmica deixa de ser apenas uma colagem de tomadas ilustradas pelo *off* do narrador e torna-se fracionada, experimental e não-linear, provocando a atividade no público.

A introdução no Brasil de inovadoras tecnologias de gravação de imagem e som também foi preponderante para o estabelecimento de uma nova linguagem. Os cineastas tiveram disponíveis as câmeras de 35 mm, que eram mais compactas e menos pesadas, e após, também tiveram acesso às de 16 mm. Além disso, chega ao Brasil, por meio do sueco Arne

Sucksdorff, o gravador Nagra que possibilitou a gravação de som direto e sincrônico à imagem. A superação de limitações tecnológicas no Cinema Novo/Verdade é resumida na frase de Glauber Rocha que se tornou slogan dessa nova geração: *Uma câmera na mão, e uma ideia na cabeça.*

A partir disso, uma nova estética surge, onde a imagem não é mais parada e perfeitamente iluminada. A câmera agora gera tremores, oscilações; se movimenta com os passos do fotógrafo; a iluminação é natural e estourada; não são empregados filtros fotográficos; são usados negativos fotográficos vencidos que resultam em imagens hiper-contrastadas. Enfim, tudo é incorporado ao novo ideal estético.

Os termos Cinema Novo e Cinema Verdade frequentemente são confundidos devido ao emprego das mesmas inovações técnicas. No entanto, Labaki (2006) estabelece que o termo Cinema Novo refere-se à produção ficcional dessa geração, enquanto que a segunda escola corresponde à realização de documentários. Diversos documentários de realizadores cinemanovistas integram-se ao primeiro período do Cinema Verdade. Entre eles, *Bethânia Bem de Perto* (1966) de Eduardo Escorel e Júlio Bressane, *Maioria Absoluta* (1964) e *Nélson Cavaquinho* (1971) de Hirzman, *O Circo* (1965) e *Opinião Pública* (1967) de Jabor, *Integração Racial* (1964) de Saraceni, e uma representação do movimento para a televisão alemã *Improvisert und zielbewusst ou Cinema Novo* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade.

Os dois primeiros documentários de Glauber Rocha, *Amazonas, Amazonas* (1965) e *Maranhão 66*, são característicos do Cinema Direto pela câmera inquieta. *História do Brasil* (1974) é um subgênero do filme de arquivo e *Di Glauber* (1977) introduz as características do *Cinema Verité* de Jean Rouch pela presença do cineasta na tomada.

Leon Hirzman atinge a mais vasta e diversa produção documental de sua geração. Em *Maioria Absoluta*, Hirzman realiza um dos primeiros modelos originais de Cinema Verdade no país. Nesse filme, o cineasta emprega o som direto e a técnica da entrevista, que segundo ele, é diferenciada por disponibilizar espaço de voz aos outros e, assim, proporcionar um conhecimento maior sobre a realidade. Em *Nélson Cavaquinho* (1971), as características do Cinema Verdade são mais acentuadas devido à constante improvisação no filme. Já em *ABC da Greve* (1979/1990) e *Imagens do Inconsciente* (1983-1986), observa-se um documentarista mais maduro, em que Hirzman opta por produções complexas e híbridas.

Nos documentários *O Circo* e *Opinião Pública*, Arnaldo Jabor segue o modelo de *Crônica de um Verão* (1961) de Jean Rouch e Edgar Morin, com a presença do cineasta na tomada e a realização de entrevistas longas. Já David Neves, tornou-se um grande retratista, abordando a vida e obra de mestres cinematográficos, como Humberto Mauro, e de ícones da

literatura, como Vinicius de Moraes e Carlos Drummond de Andrade. No entanto, suas produções documentárias seguem mais o modelo de *O Poeta do Castelo* de Joaquim Pedro, que dos filmes seguintes de seus contemporâneos.

Eduardo Scorel e Júlio Bressane estréiam como documentaristas em um filme característico de Cinema Direto, *Bethânia Bem de Pertto* (1966). Duas décadas depois, Scorel homenageia Mario de Andrade, ao revelar um notável cantador de cocos encontrado pelo poeta em 1929: *Chico Antônio – Um Herói com Caráter* (1984). Já Joaquim Pedro de Andrade, após estagiar com os irmãos Maysles em Nova York no início da década de 1960, dirige *Garrincha, Alegria do Povo*, que segue mais o estilo de documentário de montagem, que de Cinema Verdade. Um dos motivos que desvia o filme dessa escola foi a mera utilização do gravador Nagra para captar o som ambiente de um jogo de futebol no Maracanã, ao invés de empregá-lo para realizar tomadas com som e imagem sincrônicos.

Nos anos 1950, surge em São Paulo uma escola de documentaristas sob a tutela de Thomaz Farkas. Esse fato foi possível graças à queda da produção em grande estúdio, representada principalmente pela Vera Cruz de Franco Zampari, e o conseqüente crescimento da produção independente, que domina o mercado até hoje. Paradoxalmente, o último documentário lançado pela Vera Cruz tem o título de *São Paulo em Festa* (1954). O média-metragem, que foi dirigido por Lima Barreto, é uma celebração aos quatrocentos anos da capital paulista. A estabilização da produção independente, para além de cinejornais, documentários propagandísticos, educativos e científicos, foi confirmada pela realização em São Paulo do primeiro filme sobre o legado de Vargas. Trata-se do documentário de arquivo *Getúlio, Glória e Drama de um Povo* (1956), de Alfredo Palácios.

Em 1956, Geraldo Junqueira de Oliveira realiza o primeiro documentário de longa-duração brasileiro completamente filmado na África, *Kirongozi, Mestre Caçador*, que exhibe as aventuras do caçador paulista Jorge Alves Lima. Em 1960, Oliveira realiza por meio de uma viagem de barco à Antártida o documentário *Silêncio Branco*, que teve a montagem final executada pelo cineasta Benedito Duarte, devido à morte de Oliveira antes da finalização do filme.

Em 1973, surge um espaço peculiar para o documentário brasileiro com a instituição do programa Globo Repórter pela Rede Globo de Televisão, que teve Moacir Masson como primeiro editor-chefe. Logo, criaram-se núcleos de reportagens especiais em 1973, no Rio de Janeiro, e um ano após em São Paulo, sob as direções de Paulo Gil Soares e João Batista de Andrade, respectivamente. Ainda na capital paulista, a produtora Blimp Filmes, de Guga de Oliveira, comercializou um lote de documentários, estabelecendo condições favoráveis para a

encomenda de filmes não-ficcionais de cineastas como Geraldo Sarno, Hermano Penna, Maurice Capovilla, Roberto Santos, entre outros. O primeiro Globo Repórter foi exibido em 07 de agosto de 1973, sob a temática da seleção brasileira de futebol e com o título *Os Intocáveis*. Sérgio Chapelin já era o âncora e a vinheta do programa era embalada por *Freedom of Expression*, que foi trilha sonora do filme *Corrida contra o Destino* (1973). Primeiramente, o Globo Repórter era exibido mensalmente e logo passou a ser semanal, às 21 horas das terças-feiras. Além disso, o programa passou a ser separado em uma exibição mensal de *Globo Repórter Atualidades* e três de *Globo Repórter Documento*. O primeiro, com três curtas-metragens repartindo a hora de exibição, e o segundo, com um documentário em cada programa.

Em 1974, os núcleos de reportagens especiais integram-se ao departamento de jornalismo da Rede Globo, sob a chefia de Armando Nogueira. Apesar disso, a liberdade incomum do programa manteve-se até o início dos anos 1980. O formato em cinema da exibição é conservado até 1983, ainda que o jornalismo da emissora tivesse passado para o U-Matic¹⁹ em 1976. Também em 1983, o cineasta Paulo Gil Soares é substituído pelo jornalista Roberto Feith na direção-geral do programa. Enfim, a articulação com o departamento de jornalismo e a redução da liberdade de trabalho foram preponderantes para que o documentário perdesse espaço no Globo Repórter. No entanto, destaca-se que essa primeira fase do programa foi um excelente espaço de trabalho para documentaristas brasileiros.

Entre os documentários rodados pelo Globo Repórter encontra-se *A Mulher do Cangaço* (1976), de Hermano Penna, que retrata o destino de cinquenta mulheres que se juntaram ao difícil dia-a-dia de viagens e conflitos dos cangaceiros pelo sertão nordestino na década de 1930. Por meio de diálogos e reconstituições, o filme demonstra o cangaço como uma forma libertadora de nordestinas humilhadas pelo patriarcalismo existente naquela região. Porém, a utilização de recursos ficcionais em um espaço da Rede Globo destinado a documentários já havia sido realizada em *O Último Dia de Lampião* (1972), de Maurice Capovilla, que foi ao ar na série *Globo Shell Especial*. Nesse filme, Capovilla reconstituiu detalhadamente as últimas 24 horas da existência de Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião. Os elementos ficcionais do filme estão nas encenações do dia em que caiu o rei do cangaço, por moradores de Piranhas (cidade onde Lampião morreu), testemunhas e atores. A produção

¹⁹ Formato de vídeo lançado no início da década de 1970, que possui fita cassete com bitola de três quartos de polegada e que emprega gravação helicoidal. A televisão, após a introdução desse sistema, ganhou em praticidade, pois o U-matic trouxe rapidez às gravações em locação. Antes, as filmagens eram realizadas em câmeras com filmes de 16 mm, que deveriam ser revelados e, após, montados. Com a introdução do U-matic, a finalização passou a ser realizada com edição eletrônica.

também é articulada sob depoimentos emocionantes sobre Lampião.

Outra produção híbrida de elementos ficcionais e do documentário é *Iracema, uma Transa Amazônica*, de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, que foi exibida em 1974, no Globo Repórter. Nesse filme, um conjunto de atores²⁰ dialoga com moradores da região, que na época estava sob rígida proteção do regime militar. Devido à produção apresentar a tutela da transamazônia como um plano estratégico e simbólico do governo militar, que dificultava o acesso da região ao público, *Iracema* foi censurado e chegou às telas apenas na década de 1980.

As duas principais realizações de João Batista de Andrade para exibição no Globo Repórter também se utilizam de recursos ficcionais. Em *O Caso do Norte* (1977), o cineasta reconstituiu um assassinato na Barra Funda em São Paulo, onde um segurança de um bar fere um e mata outro migrante nordestino. No início do filme, ouvem-se testemunhas do caso por meio de uma câmera irrequieta. Após, alguns atores dialogam com as pessoas que presenciaram o fato e reencenam o crime no próprio bar onde ele ocorreu. O inusitado no filme é que ao ser filmado durante sua narração, o repórter policial Gil Gomes tem sua imagem conhecida pelo público. Já *Wilsinho Galiléia* (1978), foi realizado quando Batista já era realizador independente, e não mais diretor do núcleo paulista do Globo Repórter. Nesse filme, o cineasta utiliza-se da mesma estratégia de reconstituição. Dessa vez, sobre o percurso de um jovem criminoso paulista que é morto pela polícia. Infelizmente, a censura militar que agia internamente à Rede Globo acabou vetando o filme, que seria exibido em duas seções devido a sua duração de mais de uma hora. Esse foi um dos principais marcos do fim do casamento entre o Globo Repórter e cineastas da época.

Apesar disso, as realizações do cineasta Eduardo Coutinho para o Globo Repórter determinaram o ápice do programa. Coutinho tornou-se documentarista no decorrer da carreira. Antes disso, o cineasta ingressou no cinema ficcional, em trabalhos como o projeto da primeira edição de *Cabra Marcado para Morrer* (1964), e as produções *O Homem que Comprou o Mundo* (1968) e *Faustão* (1971). O primeiro filme não-ficcional sob direção de Coutinho foi *Seis Dias de Ouricuri* (1976), que tematiza as conseqüências causadas pela seca naquela cidade pernambucana. A produção mantém características tradicionais de Cinema Verdade, como a predominância de entrevistas; e também a voz do saber do cineasta, característico do documentário de Grierson. Surpreendentemente, Coutinho consegue driblar a rígida censura militar da época, e exhibe em rede nacional um contraponto entre depoimentos

²⁰ Com Edna de Cássia e Paulo César Pereio como personagens principais.

de governantes e pessoas maltratadas pela miséria. Além disso, a fala de um homem que ingere raízes para saciar sua fome tem duração de três minutos e dez segundos, tornando-se demasiadamente extenso para os padrões do período.

Segundo Labaki (2006), *Theodorico, Imperador do Sertão* é considerado o primeiro documentário maduro de Eduardo Coutinho. O filme tematiza um integrante da oligarquia política e rural do Rio Grande do Norte, o deputado estadual Theodorico Bezerra, de 75 anos de idade. Como em nenhum outro filme de Coutinho, o personagem principal monopoliza o documentário. Nessa produção, Theodorico realiza até mesmo a introdução e o encerramento do documentário, por meio de uma fala direta para a câmera. Além disso, ao sentir-se incomodado pelas intromissões do deputado nas primeiras entrevistas com os empregados rurais, Coutinho disponibiliza a função de perguntador a Theodorico, explicitando assim o autoritarismo vigente no sertão nordestino.

Apesar dos conflitos ocorridos com os primeiros cineastas do Globo Repórter, Eduardo Coutinho permanece unido à emissora, a fim de arrecadar recursos para produzir o seu primeiro documentário em longa-duração, *Cabra Marcado para Morrer*. O principal da nova versão de *Cabra* foi filmado nos meses de fevereiro e março de 1981, sob direção de produção de Zelito Viana, montagem de Eduardo Escorel e financiamento da Embrafilme. Ao contrário do filme de 1964, a produção de 1984 não possuía roteiro.

As primeiras filmagens de *Cabra Marcado para Morrer* foram realizadas em João Pessoa, no ano de 1962. Eduardo Coutinho comandou as tomadas de um comício em forma de protesto ao homicídio do líder campestre João Pedro Teixeira. A partir dessas imagens, o cineasta aspirava produzir um longa-metragem de ficção sobre a vida do chefe rural. No entanto, as filmagens foram suspensas devido ao golpe militar de 1964. Vinte anos mais tarde, no Rio de Janeiro, Coutinho decide transformar o copião do filme, que estava guardado em sua casa e na residência do cineasta David Neves, em um documentário histórico sobre o filme interrompido em 1964, ou seja, sobre a repressão social e cinematográfica empregada pela ditadura militar. Assim, o filme retrata a história da viúva Elizabeth Teixeira, que teve sua família desintegrada pelo regime militar, e após, reunida novamente pela própria equipe de Coutinho. Em 1982, Elizabeth foi encontrada pelo cineasta, sobrevivendo clandestinamente sob o nome fictício de Marta e distanciada da maioria de seus filhos. A articulação do filme é realizada por meio de uma narração informativa de Ferreira Gullar, outra explicitamente pessoal de Coutinho, de entrevistas dirigidas pelo próprio cineasta àqueles que testemunharam os fatos e de recortes de materiais jornalísticos *plantados* pelas instituições governamentais da época. Essas notícias são tratadas no filme de forma

desprezível, por um cineasta que vivenciou aquele período e que exhibe ironicamente as falsidades que eram transmitidas pelos jornais impressos da época. Para Labaki (2006), essa obra condensa toda a história do documentário no Brasil:

Cabra Marcado para Morrer é dessas raríssimas obras que sintetiza a história do gênero que o precedeu. *Cabra* é *Aruanda* mais *Maioria Absoluta* mais *Opinião Pública* mais *Caravana Farkas* mais *A Pedra da Riqueza* mais *Ouricuri* e *Theodorico* mais seu quase contemporâneo *Jango*. (LABAKI, 2006, p. 71, grifo do autor).

A produção mais similar à *Cabra* foi *Chico Antônio, um Herói com Caráter*, de Eduardo Scorel, onde o passado também vem à tona. Porém, no filme de Coutinho, são as imagens da primeira edição e de seus bastidores que proporcionam o reencontro entre a família Teixeira, Coutinho e os atores que encenaram em 1964. Já na produção de Scorel, a ligação se refez por meio de imagens de um ganzá que Chico presenteou a Mário, por fotografias que o escritor captou do cantador e por uma mensagem videográfica de Antônio Bento de Araújo, que foi quem apresentou Mário a Chico há cerca de cinquenta anos antes da realização do documentário.

No início da década de 1970, Vladimir Carvalho migra do nordeste brasileiro para Brasília. Nessa cidade, o cineasta encontra um ambiente favorável ao seu cinema, e assim realiza cinco documentários sobre a capital federal durante três décadas. A produção que sintetiza esse período é *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1990), que retrata a saga de nordestinos que migram para Brasília.

Nos anos 1970 e 1980, vários documentários são produzidos com a temática política, em forma de memória fílmica do Brasil. Entre eles, destacam-se o filme de arquivo *História do Brasil* (1974), de Glauber Rocha e Marcos Medeiros; *Revolução de 1930* (1980), de Sylvio Back; *Os Anos JK – Uma Trajetória Política* (1980) e *Jango* (1984), de Sílvio Tendler.

Entre o final dos anos 1970 e início dos 1980, o documentário foi utilizado como forma de disseminação da ideologia do movimento sindical no ABC paulista. A produção mais variada foi realizada por Renato Tapajós, que tematizou o dia-a-dia dos trabalhadores da região em *Trabalhadores Metalúrgicos e Teatro Operário* (1978), e as greves organizadas pelo Sindicato de Metalúrgicos do ABC paulista em *Linha de Montagem* (1980-1982).

Eduardo Coutinho revigora sua produção em *Santo Forte* (1998), que retrata os cultos religiosos na favela carioca Vila Parque da Cidade. Nesse filme, surge um novo dispositivo

chamado por Coutinho de *cinema de conversa*:

Coutinho define previamente um tema ou [...] ‘uma ideia central’, escolhe uma específica locação onde são selecionadas pessoas para, através de uma primeira e única conversa com o cineasta, a um só tempo revelar suas singularidades, [...] e testar ‘as hipóteses de trabalho’. O filme recusa narração em *off*, exceto em sua abertura, para informação pelo próprio Coutinho das circunstâncias concretas das gravações que resultaram neste filme. O aparato de gravação do filme é revelado logo nas primeiras imagens e explicita-se qualquer acordo financeiro em troca da participação dos conversadores. (LABAKI, 2006, p. 78).

O sucesso de Coutinho em seu *cinema de conversa* foi um fator preponderante para que a entrevista articulasse grande parte dos documentários brasileiros atuais. Em dois filmes, a entrevista compreende todo o documentário: *Casa de Cachorro* (2001), de Thiago Villas-Boas, onde o entrevistado muda sua função ao interrogar o próprio diretor do filme; e *À Margem da Imagem*, de Evaldo Mocarzel, que deixa explícito no documentário as críticas de seus entrevistados às formas de realização de entrevistas.

No Brasil, o contexto atual é de manutenção da entrevista como articuladora da maioria das produções, e de ruptura com o documentário clássico. Esse rompimento já é constatado nos anos 1960 e 1970. Em *Lavrador* (1968), Paulo Rufino emprega uma linguagem fracionada, utilizando-se de imagens desiguais como filmagens, pontas escuras e extensos letreiros, que são assíncronicos à banda sonora. Em *Congo* (1972), Arthur Omar rejeita realizar tomadas de uma congada, e dos 148 planos do documentário, 114 são de letreiros e 24 são captados ao vivo. Isso demonstra uma crítica ao documentário como espelho da realidade e uma tentativa de construir um espaço aberto a reflexões pelo espectador.

Di-Glauber (1977), de Glauber Rocha, mantém a ruptura com o documentário clássico. Nesse filme, o cineasta filma o sepultamento do pintor brasileiro em outubro de 1976. Glauber constrói uma narrativa fracionada e meta-referente, retratando, simultaneamente, a morte e vida de Di Cavalcanti e Glauber documentando sobre o pintor.

A expansão da vídeo-arte nas décadas de 1970 e 1980 enriquece o campo cinematográfico, apesar de ainda existir a separação entre os que registravam em equipamentos eletrônicos (videastas) e os que gravavam em celulóide (cineastas). Seguindo o contexto histórico, os documentaristas ainda eram marginalizados em relação ao filme de ficção. No entanto, essa situação alterou-se com o surgimento do cinema digital na década de 1990. O documentário transformou-se em um exclusivo e nobre espaço expressivo e os

cineastas que realizavam vídeos documentais na década de 1980 e 1990 foram legitimados como autores de filmes não-ficcionais. No mesmo período, surgem os exercícios de videodiários, que influenciaram no reconhecimento dos documentários subjetivos, exemplificados por *33* de Kiko Goifman e *Passaporte Húngaro* de Sandra Kogut.

Marcelo Masagão revigora o documentário de arquivo em “*Nós que Aqui Estamos por Vós Esperamos*”. Nesse filme, o cineasta realiza um aparato histórico por meio de fragmentos imagéticos que constituem o imaginário do século passado. Através de uma montagem híbrida com técnicas digitais, Masagão realizou o documentário em sua residência, adquirindo imagens pela internet e montando o filme em uma ilha de edição digital. Com inspiração no movimento Dogma 95, o filme foi produzido com um reduzido custo.

Na obra de João Moreira Salles, destacam-se: a série *Futebol*, realizada com Arthur Fontes, que retrata o percurso de jogadores desde as *peneiras* até o sucesso e aposentadoria; *Notícias de uma Guerra Particular* (1999), realizado com Kátia Lund, que expõe questões sobre o narcotráfico e seu impacto na sociedade carioca; e *Entreatos* (2004), onde o cineasta realiza um documentário sobre a campanha eleitoral de Luiz Inácio Lula da Silva em 2002.

As produções recentes demonstram uma nova liberdade no documentário brasileiro. A revolução digital foi preponderante para esse fato, pois aumentou o acesso de grupos sociais aos meios audiovisuais de expressão. Hoje, o cineasta de classe média/alta não é o único que capta imagens. Até mesmo os índios iniciaram a registrar os seus hábitos, a partir do projeto *Vídeo nas Aldeias* realizado por Vincent Carelli no final dos anos 1980. No mesmo período, surge o primeiro documentário realizado por um negro no Brasil: *Abolição* (1988), de Zózimo Bubul. Em *Prisioneiro da Grade de Ferro – Auto-Retratos* (2003), Paulo Sacramento disponibiliza a câmera aos presidiários para exibirem o dia-a-dia carcerário. Portanto, o cenário é de democratização da produção audiovisual brasileira.

Diante da contextualização do documentário enquanto gênero, parte-se agora para a explicitação de conceitos fundamentais para este trabalho, que é do próprio termo documentário e sua função social.

2.5 Conceitos sobre o filme documentário

Nos dicionários, o termo documentário é conceituado como um filme montado com filmagens de acontecimentos reais. Na literatura cinematográfica, o contexto não é diferente, e

esse vocábulo é designado constantemente como filmes que relatam histórias reais, e, portanto, não inventadas. Essa é a principal característica que o distingue do filme de ficção. No entanto, definir o que é um filme documentário não é tarefa tão fácil. Na história do cinema, jamais houve um consenso universal em relação ao conceito desse gênero. Da-Rin (2006), que recentemente reavivou a discussão sobre a tradição e a transformação histórica do gênero documental, descreve a dificuldade em se definir um conceito para o campo:

Quem se propõe a abordar teoricamente o documentário se defronta com o desafio quase intransponível de delimitar o campo. O que é um documentário? Para alguns é o filme que aborda a realidade. Para outros, é o que lida com a verdade. Ou que é filmado em locações autênticas. Ou que não tem roteiro. Ou que não encenado. Ou ainda, que não usa atores profissionais. Estas e outras tentativas simplistas de balizar o terreno vão sendo sucessivamente negadas pelos exemplos de filmes que não se enquadram nelas, mostrando que os limites são arbitrários e criando um labirinto interminável de exceções que acabam por nos levar de volta ao ponto de partida. (DA-RIN, 2006, p. 15).

Devido ao cinema documentário ter surgido em um contexto onde predominava a *Escola Positivista*, que defendia o ideal de objetividade da imagem fílmica e fotográfica, o gênero documental traz consigo a ideia de transmitir uma verdade unívoca sobre a realidade. No entanto, diversos teóricos atuais do filme documentário discordam dessa acepção. Entre eles, está o próprio Da-Rin (2006), que caracteriza o filme documentário como uma construção da realidade. Segundo o autor, a compreensão da realidade no interior do filme é apenas possibilitada pela mediação de um sistema significante. Portanto, qualquer asserção cinematográfica sobre o mundo histórico somente pode ser construída dentro do filme e através das técnicas empregadas pelos cineastas. Esse aspecto caracteriza o filme documentário como uma construção da realidade e, conseqüentemente, como portador de características do filme ficcional. A partir disso, Da-Rin (2006) constata que atualmente o princípio interpretativo no domínio do documentário assegura-se na mesma proporção em que se esgota a convicção na objetividade da imagem fílmica.

Em sua argumentação de que o gênero documental foi construído historicamente sob contestações e reafirmações da tradição documentária, Da-Rin (2006) afirma que a utilização constante de formatos híbridos, que empregam elementos ficcionais em sua argumentação, também demonstra um reencontro com técnicas já consideradas como vencidas ou irrecuperáveis.

Se Flaherty considerava o cinema como ‘um ato de imaginação’ e os ingleses entendiam, que o documentário era o ‘tratamento criativo da realidade’, estas antigas expressões encerram valores que hoje ressoam com mais intensidade do que algumas décadas atrás, durante a vigência de uma crença excessiva no poder evidencial da imagem. Estas constatações mostram que as balizas fincadas pelos fundadores da tradição do documentário, embora móveis, continuam delimitando as margens por onde corre sua transformação. (DA-RIN, 2006, p. 222).

Ramos (2008) destaca que, a partir da década de 1990, se instituiu um consenso de que o documentário adquiriu narrativas diversificadas que vão além do filme documental clássico produzido por Grierson. Segundo o autor, essa variedade documental foi possibilitada pela inovação estilística do cinema direto/verdade e introdução da tecnologia digital, que proporcionaram, respectivamente, a captação com câmeras pequenas e rápidas; e a manipulação de imagens. Para Ramos (2008), dentro de características comuns, o documentário é “uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera, acompanhadas muitas vezes de imagens de animação, carregadas de ruídos, música e fala, para as quais olhamos em busca de asserções sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa”²¹.

Ramos (2008) acrescenta que a asserção sobre o mundo realizada pelo documentário é dividida em quatro períodos. No documentário clássico inglês, que predominou até o final da década de 1950, prevalece a narração fora-de-campo, que é a voz do saber do cineasta sobre a realidade e geralmente é expressa de forma grandiloquente. A partir da década de 1960, com o surgimento das técnicas do cinema direto/verdade, o documentário de cunho mais autoral começa a exprimir-se por diálogos. Através de entrevistas e depoimentos de pessoas, o mundo parece expressar-se por si próprio. No documentário contemporâneo mais imaginativo, há uma intensa predisposição para a produção de enunciados em primeira pessoa. O *eu que afirma* realiza asserções sobre sua própria realidade. Finalmente, no filme não-ficcional contemporâneo clássico, as vozes são reunidas na forma de postulados. A voz *over* perde a exclusividade em seu saber sobre o mundo, sendo agora acompanhada de entrevistas, depoimentos de especialistas, imagens de arquivo, etc.

Para Ramos (2008), há elementos próprios da narrativa documentária, tais como: a presença de narração em *over*, a utilização de diálogos e depoimentos, a inserção de imagens de arquivo, o raro emprego de atores profissionais e a intensidade específica da dimensão da tomada. No entanto, há outros estilos que são próprios do filme documentário, mas que não lhe são exclusivos: filmagens com a câmera na mão, utilização de imagens tremidas, emprego

²¹ RAMOS, 2008, p. 22.

de roteiros abertos a alterações, a realização de improvisações e a prioridade na indeterminação da tomada. E finalmente, há processos estilísticos que são comuns ao documentário e à ficção, como o emprego de encenações e personagens, a organização dos planos com angulações diferentes na busca de dramaticidade e unidade espacial, a ênfase na contraposição entre campo e contracampo, a realização do corte em planos ponto-de-vista e de *raccords* de direção, olhar ou movimento.

Entre as mais relevantes contribuições para o estabelecimento de uma teoria documental está a de *Bill Nichols*. Para *Nichols* (2005)²², o filme documentário não é uma cópia, mas uma representação de alguma característica da sociedade ao qual o homem se encontra. Essa representação é uma espécie de argumento sobre o espaço social, ou seja, uma visão pessoal sobre determinado aspecto da realidade. Para *Nichols* (2005), o realismo no filme documentário apresenta-se de três formas relevantes: 1) realismo fotográfico, físico ou empírico, proporcionado pela fotografia em locação, pela filmagem direta e pela montagem contínua, onde são reduzidos os empregos subjetivos e distorcidos da montagem; 2) realismo psicológico, que constitui a exposição dos estados íntimos dos personagens de forma aceitável e convincente; e 3) realismo emocional, que produz um estado emocional apropriado no espectador.

Para *Nichols* (2005), o documentário cumpre a função de representação social também de três formas distintas: 1) disponibilizando uma representação clara sobre o mundo, apesar das imagens não poderem informar tudo sobre o que ocorreu ou serem modificadas pelos meios digitais; 2) exprimindo ou representando o interesse de outros indivíduos; e 3) expondo diante do público a defesa de um argumento ou a interpretação das provas sobre determinado aspecto do mundo.

Assim, para este trabalho, pode-se entender por documentário: os filmes que utilizam, em sua narrativa, elementos estéticos e técnicos próprios, tais como narrações em *off*, depoimentos e imagens de arquivo, e também elementos ficcionais, como encenações, personagens e animações, para expressar um argumento sobre determinado aspecto da realidade social. Essa expressão é fundada na montagem, que, por meio da organização de planos, produz efeitos de sentido no espectador.

²² Apud COLUCCI, Maria Beatriz. **Violência urbana e documentário brasileiro contemporâneo**. 2006. 166 f. Tese (Doutorado Parcial em Multimeios) – Programa de Pós-graduação em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?down=000400906>>. Acesso em: 15 fev. 2010.

2.6 Produção de filme e montagem

Antes de falar sobre a montagem, que é uma das etapas produtivas do cinema, é preciso explicitar, rapidamente, como se dá o processo de produção fílmica. No método tradicional, primeiramente, imagens são gravadas sob um negativo, ou seja, no filme-película e, depois, são reveladas em um laboratório cinematográfico, onde se obtém o copião positivo do filme. Do copião, o montador corta os pedaços de filme correspondentes aos planos e os cola, literalmente, conforme a ordem desejada. Já a trilha sonora, é gravada em uma fita magnética que após é copiada para o som ótico. Organizadas as imagens e os sons, o filme é então montado na moviola e são emitidas cópias positivas para a finalização em laboratórios especializados. Têm-se então o filme montado em processo analógico. No processo digital, a diferença principal é que não se tem mais o filme, ou seja, a película. As cenas são gravadas diretamente na memória das câmeras digitais e podem ser editadas sem o processo de revelação do filme²³.

Na nomenclatura clássica, ou seja, do cinema analógico, o termo usado para definir o processo de compilação das cenas filmadas é montagem. Com o advento da digitalização nos processos de captação e reprodução de imagens, o termo passa a ser edição. Porém, como os principais teóricos do cinema ainda se referem à montagem, este trabalho opta por seguir utilizando este termo para conceituar o processo de organização dos planos do filme que proporciona compreensão e efeitos de sentido no espectador.

Nos primeiros anos do cinema, não havia o processo de montagem cinematográfica. Os *filmes de registro* dos Lumiere, por exemplo, tinham pequena duração e exibiam somente uma tomada. Já nas primeiras produções de Méliès, havia diversas tomadas em plano geral, porém elas correspondiam meramente a quadros de uma peça de teatro. Assim, o processo de montagem cinematográfica nasceu devido à necessidade de narrar as cenas de um filme em diversos planos, desde o grande plano geral até o big close-up. Esse fato ocorreu em produções da Escola inglesa de Brighton, no início do século XX. Nesses filmes, primeiros planos foram intercalados com planos gerais, a fim de obter uma narrativa mais aperfeiçoada e maior intensidade dramática.

No entanto, foi David L. Griffith quem se tornou o pioneiro da montagem cinematográfica. Em seus filmes, entre 1908 a 1913, Griffith instituiu elementos que

²³ Ainda se realiza uma produção híbrida, na qual se filma com película e se transporta as cenas brutas filmadas para o computador para então ser editada/montada.

influenciaram o cinema até após a Segunda Guerra Mundial. Inicialmente, na decupagem, o cineasta dividia a passagem em fragmentos a serem, após, filmados. Em seguida, era realizado o processo de montagem, que correspondia à reorganização da cena com seus planos captados em vários ângulos, e que tinha como principais objetivos: 1) a produção de uma narrativa clara; 2) de determinação psicológica nas personagens; 3) e de conflito dramático.

Pela primeira vez, a montagem criava a ilusão de realidade no espectador, devido às sucessões de planos serem semelhantes à percepção humana, que também tem movimentos de atenção contínuos. Portanto, da mesma forma como o indivíduo tem a impressão de uma visão total do que é apresentado a sua frente, o encadeamento de planos bem realizado também transmite essa sensação ao espectador. Esse tipo de montagem é próprio do cinema comercial, onde o principal objetivo é de disfarçar o processo de montagem, encobrendo o trabalho do cineasta e causando a sensação de realidade no espectador.

Diferentemente da montagem griffithiana, que é própria do cinema comercial e conduz o espectador à passividade, o cineasta russo Sergei Eisenstein introduziu o processo de montagem cinematográfica em seus filmes com o objetivo de estimular um comportamento ativo no espectador. Para Eisenstein (2002), a técnica da montagem cinematográfica corresponde ao surgimento de significados a partir do conflito de planos independentes. O teórico salienta que esse processo é distinto da fusão de planos, que ao invés de produzir idéias, causa apenas movimento às imagens. Assim, por meio da descontinuidade e do contraste entre os planos, o espectador procuraria por si próprio o significado da justaposição de fragmentos, ao invés de recebê-los passivamente, como ocorre com a montagem de Griffith. Esse contraste pode ser realizado de diversas formas, tais como: exibição de um plano mostrando um indivíduo sozinho e outro apresentando uma multidão; de um personagem calmo e outro angustiante; de um movimento da esquerda para direita e outro, da direita para esquerda, etc. Mais tarde, esse contraste seria intensificado com a introdução do som, por meio de uma trilha em conflito com a imagem ou diversos sons contrastantes entre si; e com o surgimento do cinema em cores, através das tonalidades de cores de um plano conflitantes entre si ou em contradição com a trilha sonora.

Eisenstein (2002) distingue em sua obra cinco métodos de montagem cinematográfica: métrica, rítmica, tonal, atonal e intelectual. Na montagem métrica, o fator principal é o comprimento total dos fragmentos. Essas frações são únicas conforme seus comprimentos, em um esquema semelhante ao do compasso musical. A construção é obtida a partir da sucessão desses compassos e a tensão por meio do aumento de velocidade mecânica. Assim, reduz-se o tamanho dos fragmentos e mantêm-se as proporções iniciais da fórmula.

Na montagem rítmica, o conteúdo dentro do plano também é relevante. Nesse tipo de montagem, o comprimento real é diferente do comprimento matemático definido pela fórmula métrica. O seu comprimento prático resulta da particularidade do fragmento, e de seu comprimento planejado conforme a organização da seqüência. A tensão por aceleração é alcançada pela abreviatura dos fragmentos conforme o plano fundamental, e ainda pela transgressão deste plano. Essa violação tem maior êxito quando é colocado um material mais intenso em um período facilmente percebível. Portanto, na montagem rítmica, é o deslocamento dentro do plano que estimula o movimento da montagem de um plano a outro.

Em relação à montagem tonal, o movimento é distinguido em um sentido maior, pois reúne todas as sensações da partícula de montagem. Nesse caso, a interpretação é baseada no som emocional da dominante do fragmento, ou seja, o tom geral da partícula fílmica. Na montagem tonal, as especificidades do fragmento podem ser medidas com o mesmo rigor da montagem métrica. No entanto, as unidades e quantidades de medida são distintas. Realizar combinações de diversos graus de agudezas musicais é um exemplo típico de montagem tonal. A tensão é obtida nesse tipo de interpretação pela intensificação do som emocional da dominante do fragmento.

A interpretação atonal é diferenciada da tonal pelo cálculo abrangente de todos os elementos do fragmento. O conflito nesse tipo de montagem é obtido entre o tom dominante da partícula fílmica e uma atonalidade. Assim, a montagem se desenrola com o contraste de alterações entre os elementos básicos dos fragmentos, onde a freqüência do componente é elevada em um caso, e respectivamente, reduzida em outro.

A montagem intelectual é a interpretação de sons e atonalidades obtida pelo “conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas.”²⁴ Para Eisenstein (2002), não há distinção entre o deslocamento de uma pessoa balançando sob a influência da montagem métrica e o procedimento intelectual inserido nele, pois o processo intelectual tem a mesma agitação, porém na esfera do sistema nervoso. Portanto, os fenômenos parecem distintos em sua natureza, no entanto, eles são idênticos.

O conceito exposto por Dancyger (2003) é semelhante ao instituído por Eisenstein. Para o autor, a técnica de montagem “é a junção física de dois diferentes pedaços de filme. Quando juntos, os dois pedaços se transformam em uma seqüência que tem um sentido particular”²⁵. Segundo Dancyger (2003), o processo de montagem é essencial para a criação

²⁴ EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 86.

²⁵ DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo**: história, teoria e prática. Tradução: Maria Angelica Marques Coutinho. 6ª reimp. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003, p. 18.

de uma continuidade narrativa. Essa técnica envolve toda a produção fílmica, e para o autor, pode ser dividida em duas etapas:

(1) o estágio de juntar os planos em primeiro corte e (2) o estágio no qual o montador e o diretor afinam o tom e o ritmo do primeiro corte, transformando-o no corte final. No último estágio, é dada uma grande ênfase ao ritmo e à pontuação. O objetivo é montar o filme e não apenas a continuidade, mas também o resultado dramático. (DANCYGER, 2003, p. 367).

Dancyger (2003) classifica a montagem cinematográfica em quatro categorias: contínua, rítmica, sonora e não-linear. A montagem contínua é aquela que proporciona uma clareza narrativa ao espectador. Isso solicita uma ação contínua entre um plano e outro, e a conservação de um significado inteligível entre eles. Isso denota disponibilizar uma explicação visual, se um novo insert for introduzido. A forma mais eficiente de realizar uma montagem contínua é por meio do corte sem emenda ou suave, pois ele não desperta a atenção para si próprio e aparece em uma unidade lógica do plano. A descontinuidade de planos é demonstrada pelo autor sob o exemplo de um personagem que está caminhando sobre a rua em um plano e sentado em outro. Nessa montagem, os dois fragmentos não combinam entre si, pois não se observa o indivíduo se sentando. No entanto, se for exibido o personagem sentando no primeiro plano, e sentado no segundo, os dois fragmentos correspondem à montagem contínua.

Após a obtenção da continuidade narrativa, é necessária uma intensidade dramática entre planos. Esse é a função da montagem rítmica. A variação do ritmo proporciona respostas emocionais do público em relação ao filme. O ritmo mais veloz causa intensidade, e o mais lento, proporciona o inverso. Para a obtenção de ritmo fílmico é necessária uma alternância de duração de planos, que é estabelecida conforme sua quantidade de informações. Por exemplo, um close-up que possui pouca informação visual terá uma reduzida duração, enquanto que um plano geral que possui mais elementos visuais possuirá um maior tempo de exposição.

O processo de montagem sonora envolve dois objetivos principais: proporcionar uma clareza narrativa na história e alcançar uma ênfase dramática. A primeira finalidade é alcançada por meio do primeiro corte, que é responsável pela credibilidade da performance fílmica e pela compreensão progressiva do enredo. O segundo objetivo é obtido na finalização da edição sonora. Nessa etapa, é avaliada a possibilidade de introdução de trilhas sonoras que acentuem as emoções do filme. Uma maior criatividade é obtida quando há opção pelo som

assincrônico e a plenitude quando ocorre o contraponto entre imagens e sons.

A montagem não-linear está associada à transformação do processo analógico para o digital. Essa nova tecnologia revolucionou a imagem em movimento, criando diversas possibilidades ao montador: as cenas podem ser pré-visualizadas e reunidas rapidamente para obtenção da dramaticidade e compreensão fílmica, qualquer elemento pode ser retirado ou adicionado à imagem, o editor pode escrever e introduzir no computador a trilha sonora, etc. No entanto, a decisão criativa de onde cortar e por qual motivo, não pode ser tomada pela nova tecnologia, mas somente pelo cineasta. Portanto, a rapidez da edição digital proporciona que a escolha criativa chegue mais veloz que a montagem em película, no entanto, a criatividade do realizador ainda está em jogo.

Segundo Dancyger (2003), com a multiplicidade de canais proporcionada pela era digital, o público se dividiu em um extenso número de públicos especializados. Sob esse contexto, as formas de narrar histórias também se diversificaram a fim de atingir aos diferentes tipos de público. Conseqüentemente, a narrativa não-linear ganhou maior espaço nas produções cinematográficas. Este modelo de narrativa contém as seguintes características fílmicas:

A narrativa não-linear pode não ter uma resolução, pode não haver um único personagem com o qual simpatizar e identificar. Pode não haver personagens guiados por objetivos. E pode não haver uma forma dramática dirigindo para a solução. Conseqüentemente, a narrativa não-linear não é previsível. E aqui reside seu grande potencial estético, por causa dessa imprevisibilidade, ela pode fornecer ao público uma experiência nova e inesperada. (DANCYGER, 2003, p. 412).

Martin (2007) define a montagem cinematográfica como o processo correspondente à “organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração”²⁶. Em sua obra *A linguagem cinematográfica*, o autor faz uma distinção entre *montagem narrativa* e *montagem expressiva*.

A **montagem narrativa** é a característica mais simples e instantânea do processo de interpretação fílmica, que corresponde à união de planos onde cada um deles possui um conteúdo factual. Essa junção é realizada em uma ordem compreensível e cronológica e com o objetivo de narrar uma história. Martin (2007) acrescenta que esse tipo de montagem auxilia para que a ação transcorra de forma dramática por meio do encadeamento de planos conforme

²⁶ MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução: Paulo Neves. Revisão técnica: Sheila Schwartzman. 2ª reimp. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 132.

uma correspondência de causalidade. Além disso, a montagem narrativa proporciona também uma progressão psicológica ao filme ao propiciar o entendimento da trama pelo espectador.

Em relação à **montagem expressiva**, Martin (2007) aponta que ela é proposital, manipulada e direcionada. Essa técnica consiste na justaposição de planos com a aspiração de obter um efeito instantâneo e exato através do *conflito de duas imagens*. Nesse processo, a montagem tem o objetivo de emitir por si própria um conceito ou sentimento. Segundo o autor, esse tipo de interpretação fílmica busca frequentemente gerar uma sensação de ruptura no pensamento do público, ou seja, produzir um salto intelectual no espectador a fim de que se torne mais viva a ideia apresentada pelo cineasta.

Martin (2007) ainda distingue quatro tipos de montagem narrativa: montagem linear, invertida, alternada e paralela. A **montagem linear** corresponde à organização de um filme que contém uma única ação, apresentada em uma sucessão de cenas dispostas em ordem compreensível e cronológica. Essa é a forma de montagem mais comum do cinema e ocorre quando não há “paralelismo sistemático de tempo”²⁷ e quando a câmera se movimenta espontaneamente de um espaço a outro segundo as necessidades da ação, porém, respeitando a continuidade temporal em todo o filme.

A **montagem invertida** tem como característica o desrespeito à ordem cronológica do filme em benefício de uma temporalidade dramática e subjetiva. Nessa montagem, o cineasta intercala livremente ações do passado e do presente, que pode ser uma única volta ao pretérito que preenche quase todo o filme, uma variedade de *flashbacks* que obedecem a diversas lembranças ou ainda uma intercalação entre ações do passado e presente.

Já a **montagem alternada** corresponde à organização de planos por paralelismo fundamentado na “contemporaneidade estrita entre duas (ou várias) ações que se justapõem”²⁸. Na maioria dos casos, essas ações acabam reunindo-se no final do filme. Essa montagem é bastante utilizada em filmes de perseguição, onde o mocinho, após percorrer diversos caminhos, acaba inevitavelmente reencontrando o bandido que capturou a sedutora mocinha. A técnica da montagem alternada permite também resoluções fáceis, como ocorre nos filmes de caçadas. Nesse tipo de produção, jamais se observa no mesmo plano o animal que está sendo capturado e o caçador, já que o último é captado em estúdio. Portanto, esse tipo de organização de planos disfarça a perseguição de um animal, que na verdade somente coexiste com o caçador em um espaço totalmente fictício.

Na **montagem paralela**, duas ou mais ações são mostradas simultaneamente pela

²⁷ MARTIN, 2007, p. 155.

²⁸ Ibid. p. 156.

alternação de planos que pertencem a cada uma delas, com o objetivo de produzir uma significação através do conflito desses fragmentos. Esse tipo de montagem se caracteriza pela indiferença temporal, pois ela corresponde exatamente à aproximação de fatos que podem estar bastante distantes no tempo e cuja simultaneidade rigorosa não é mais obrigatória para que a justaposição dos planos seja racional. Segundo Martin (2007), um exemplo clássico de montagem paralela está no filme *Intolerância*, de Griffith, onde são narrados quatro fatos paralelos: a conquista da Babilônia por Ciro, a Paixão de Cristo, a chacina de São Bartolomeu e a condenação à pena de morte de um inocente nos Estados Unidos. A alternância de planos dessas quatro ações objetiva exibir que a intolerância percorre todos os períodos históricos.

A montagem cinematográfica é realizada tanto em filmes ficcionais, quanto em não-ficcionais. No presente trabalho, há o interesse em compreender os efeitos de sentido produzidos pela montagem em um documentário. Nichols (2005)²⁹ aponta a diferença entre a articulação de planos em filmes ficcionais e não-ficcionais. No documentário:

A montagem em continuidade [...], que opera para tornar invisíveis os cortes entre as tomadas numa cena típica de filme de ficção, tem menos prioridade. Podemos supor que aquilo que a continuidade consegue na ficção é obtido no documentário pela história: as situações são relacionadas no tempo e no espaço em virtude não da montagem, mas de suas ligações reais, históricas. [...] Em vez da montagem em continuidade poderíamos chamar essa forma de montagem de evidência. Em vez de organizar os cortes para dar a sensação de tempo e espaço únicos, unificados, em que seguimos as ações dos personagens principais, a montagem de evidência os organiza dentro da cena de modo a dar impressão de um argumento único, convincente, sustentado por uma lógica. (NICHOLS, 2005, p. 58 apud RAMOS, 2008, p. 87).

Para Dancyger (2003), a forma de produção diferenciada entre o gênero ficcional e documental tem forte influência no trabalho do montador:

A produção de um filme dramático é normalmente muito mais controlada do que a do documentário. A história é dividida em planos definidos que articulam parte da trama. A encenação, o lugar da câmera, o movimento da câmera, a luz, a cor, o cenário e a justaposição de pessoas em um plano, tudo ajuda a trama a avançar. O montador coloca os planos juntos, ordena-os e cria ritmo para contar uma história de uma maneira mais eficaz. [...] O documentário geralmente procede de uma narrativa oposta. Não há atores, apenas temas que os realizadores perseguem. O posicionamento da câmera tende a ser um caso de conveniência mais do que de intenção e a iluminação é definida para ser a menos intrusa possível. Realizadores de

²⁹ Apud RAMOS, 2008, p. 87.

documentários tendem a aderir a sua definição de documentário: um filme sobre pessoas reais, em situações reais, fazendo o que elas usualmente fazem. Conseqüentemente, o papel do diretor é menos de regente de orquestra do que de solista. Ele tenta capturar a essência do filme trabalhando com outros – o fotógrafo, o técnico de som, o montador. O filme documentário é formatado na montagem. [...] Dados os objetivos do documentário, essa função dá ao montador mais liberdade do que na montagem de um filme dramático. (DANCYGER, 2003, p. 315-316).

Esse embasamento inicial é de extrema relevância para a compreensão das estratégias que os cineastas utilizam-se para captar a atenção do público. Se há uma dependência entre os diversos elementos de um plano fílmico, na pesquisa, o contexto não é diferente. É impossível realizar pesquisa científica sem embasamento teórico; assim como não há estímulo em conhecer teorias, se não houver a possibilidade de colocá-las em prática.

Com base em tudo o que já foi apresentado até a presente seção, encaminha-se, portanto, a análise do documentário *Cartas da Mãe*, com vistas a compreender a função da montagem na construção de sentido da narrativa audiovisual e a sua relação discursiva.

3 A ANÁLISE SOBRE A MONTAGEM CINEMATOGRAFICA DE *CARTAS DA MÃE*

Como bem se pôde ver nos capítulos anteriores, há muito que, no documentário, a montagem deixou de ser apenas uma ferramenta técnica de unir um fotograma ao outro, para assumir uma função sógnica e criativa. Antes de partir para a análise propriamente dita, é preciso apresentar a teoria semiótica discursiva que fundamenta a metodologia de análise.

A semiótica é apontada como campo dos estudos da linguagem desde Platão, que se preocupou em definir o signo em seus diálogos sobre a linguagem. Tendo origem confundida com a filosofia e a lógica, a semiótica fundamentou estudos matemáticos e da medicina alcançando depois um percurso de entendimento dos sintomas.

Segundo Winfried Nöth (1995), no século XVII, John Locke foi o primeiro a definir o nome de *semeiotiké*, postulando uma doutrina dos signos. Em 1764, Lambert escreveu *um tratado específico intitulado Semiotik*. A origem do nome deriva da palavra grega *semeíon* (signo) e *sema* (sinal), o que deu origem a vários desdobramentos da terminologia: semeiotica, semeiologia, sematologia, entre outros. Em 1964, Thomas Sebeok publicou a coletânea *Approaches to Semiotics*, caracterizando a definição de uma ciência ao colocar a palavra *semiotics* no plural. No século XX, a semiótica sofreu um desdobramento e, posteriormente, um novo alinhamento. O desdobramento se deu quando estudiosos de diferentes regiões começaram a trabalhar com os postulados semióticos fundados em aspectos diferentes. Na Europa, o termo semiologia definiu os estudos semióticos da época. Nomes como Saussure, Greimas, Hjelmslev e Barthes faziam parte desta linha que fundamentou os estudos da semiótica discursiva ou a semiótica do texto.

Nos Estados Unidos, Charles Peirce trabalhava na corrente semiótica fundada na lógica e aplicada à genética e a matemática. Mais tarde, os propósitos analíticos de Peirce foram trazidos para os estudos da linguagem. No final dos anos 1960, um grupo de semioticistas definiu por semiótica qualquer uma das correntes acima citadas. Por semiótica, entende-se a ciência geral dos signos e dos processos significativos (*semiose*) na natureza e na cultura. A semiótica preocupa-se em compreender as linguagens ou os sistemas de significação, ou seja, é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, como afirma Santaella (1983).

A semiótica discursiva define como linguagem um sistema de códigos que permite a compreensão de diferentes elementos no mundo: a verbal, a sonora, a imagética, etc. Sendo assim linguagens, considera para fins de estudo os objetos do mundo como textos, e desta

forma, estruturalista, propõe entender e analisar o sentido e a significação. Para fins de análise, divide esses objetos em dois planos: 1) o plano do conteúdo e 2) o plano da expressão. O plano do conteúdo é o que diz o tema. O plano da expressão é o modo como se diz o tema. Assim, a presente análise se estrutura considerando o documentário *Cartas da Mãe* como um texto, e cuja divisão desse texto em plano de conteúdo e plano da expressão permite compreender a função da montagem no objeto referência escolhido para essa análise. Sistemáticamente, a análise será assim dividida:

a) O objeto *Cartas da Mãe* em relação com o espaço midiático no qual está inserido (como o documentário é um produto comercial, e circula na mídia e no mercado de modo geral, a semiótica entende que é importante o estudo do processo que o constitui, ou seja, o seu contexto);

b) O objeto *Cartas da Mãe* na sua relação com os outros produtos de sua mesma natureza (para a semiótica, entender o objeto em relação aos seus pares é compreender o papel que ele assume em quanto produto cultural);

c) O objeto *Cartas da Mãe* na sua estruturação interna (para semiótica, a estrutura interna permite analisar a produção do produto, partindo das suas etapas constituintes);

d) A análise detalhada do objeto (esta última etapa que articula semiótica discursiva e as teorias técnicas de montagem no cinema propõe-se a analisar o objeto em suas unidades mínimas, a partir do desdobramento entre conteúdo e expressão).

Isto posto, parte-se agora para a análise propriamente dita do documentário *Cartas da Mãe*.

3.1 A descrição do objeto - documentário *Cartas da Mãe*

Sob a direção, roteiro e edição de Fernando Kinas e Marina Willer, o curta-metragem *Cartas da Mãe* foi produzido no outono de 2003, na cidade de São Paulo. Suas filmagens, no entanto, percorreram mais três Estados brasileiros: Rio de Janeiro, Brasília e Bahia. O documentário, de 27 minutos e 33 segundos, retrata simultaneamente as características peculiares de um dos maiores cartunistas brasileiros, Henfil, e o contexto histórico de repressão militar que vivia o Brasil no período das publicações de Henfil para a coluna *Cartas da Mãe*, da revista Isto É. O documentário é estruturado com narrações em *off* de cartas publicadas entre 1974 a 1982 sob imagens do cotidiano atual, com depoimentos de pessoas

próximas a Henfil e com animações de seus cartuns.

Em todo o documentário são narradas doze cartas: sete delas escritas por Henfil e destinadas a sua mãe, dona Maria; uma, de Henfil ao sindicalista João; outra, do cartunista a um destinatário indeterminado; uma, de um remetente não-identificado à Dona Maria; e duas, de Dona Maria a Henfil. Essas cartas são narradas de forma acronológica no documentário e retratam uma diversidade de temas, tais como: a falta de liberdade de expressão, a crítica ao Ato Inconstitucional nº 5, a repressão aos sindicalistas, o exílio do irmão Betinho, a invasão de territórios indígenas, a visão coletiva de Henfil, o desvio de recursos públicos, o pessimismo da população brasileira e o medo da repressão cultural.

No documentário, ainda são disponibilizados depoimentos de parentes e amigos que conviveram com Henfil, como os cartunistas Laerte e Angeli, o jornalista Zuenir Ventura, o escritor Luis Fernando Veríssimo, o atual Presidente da República Luiz Inácio Lula da Silva, a professora Iza Guerra, a assistente social e cunhada Gilse Cosenza e frei Betto³⁰. Nessas falas, os entrevistados relatam particularidades da vida e obra de Henfil, além de reviverem os momentos de censura vivenciados no período de ditadura militar.

As sete animações que são exibidas servem para ilustrar e complementar o curta-metragem. Nelas são apresentados os principais personagens dos cartuns de Henfil: o Bode Orelana, o capitão Zeferino, os Fradinhos e a Graúna, que aparece em cinco animações. Em todo o documentário, eles são apresentados sob um fundo branco e identificados por pinturas e contornos pretos.

No mesmo ano da produção (2003), *Cartas da Mãe* obteve três relevantes premiações: melhor curta-metragem pelo júri popular no Festival Internacional de Curtas de São Paulo, prêmio aquisição Canal Brasil no Festival de Brasília e prêmio especial do júri no Festival Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira. Além disso, o documentário teve participação em seis festivais: Brasil Documenta, Mostra BR de Cinema de São Paulo, Festival do Rio BR, Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte, Goiânia Mostra Curtas e *International Short Film Festival Évora*.

Além dos diretores e montadores Fernando Kinas e Marina Willer, que também atuou na direção de arte, participaram da realização de *Cartas da Mãe*: Gabriela Hann (co-produção), Sílvio Matos (montagem), Paula Madureira (direção de produção), Heloísa Passos (direção de fotografia), Laurent Cardon (animação), Antonio Abujamra (narração), Chico Borôro e Renato Callaça (som direto), André Abujamra (trilha sonora original), Alexandre

³⁰ Depoimento em forma de texto.

Sobral e Armando Torres Júnior (edição de som) e Carla Schertel (produção executiva).

Em todo o trabalho, o documentário apresenta filmagem em película 35 mm, áudio em formato dolby digital³¹, imagens a cores e em preto e branco, e formato de vídeo 1,66:1³². A trilha sonora é composta por Bom Tempo (Chico Buarque), Vestido de Bolero (Dorival Caymmi), Ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai (André Abujamra), Martim Parangolá (versão de André Abujamra), Dentro do Tubo I e II, *John Cage* na Praia nº 3 e 4 (Silvia Ocougne e Chico Mello) e *Yes* (deixa nós ir) (Banda de pifanos do Caruaru e Zeca Baleiro).

A temática de *Cartas da Mãe* é exposta em seu segundo take³³, onde um letreiro ao centro da tela informa: “este filme é uma homenagem ao cartunista Henfil”³⁴. No final do documentário, o objetivo do filme é reiterado quando ao centro da tela é exibido novamente um letreiro, agora com a assinatura do Frei Betto, que relata:

O Henfil foi uma figura crítica no Brasil da mesma forma que o Garcia Lorca na luta contra o fascismo espanhol; ele fez aquilo que a gente descobre em alguns poemas do Drummond durante a ditadura de Vargas e nas críticas do Neruda aos diversos regimes autoritários da América Latina. Ou seja, usou o código da arte para abrir um clarão num tempo escuro. (KINAS, F.; WILLER, M. *Cartas da Mãe*. 2003).

Apesar dos cineastas demonstrarem no letreiro inicial de *Cartas da Mãe* que o documentário retrata especificamente a vida e obra do cartunista Henfil, observa-se no decorrer do curta-metragem que Fernando e Marina tentam demonstrar também ao público que os abusos praticados no período ditatorial brasileiro estão ainda vigentes na atualidade. Portanto, há um objetivo explícito (argumentar sobre Henfil) e outro implícito no documentário (fazer uma analogia entre o passado e o presente da história do país).

3.1.1 Henrique de Souza Filho, o Henfil

³¹ Formato de compressão de dados de áudio, que é bastante empregado nos filmes em DVD. Esse formato destaca-se por possuir um sistema que armazena áudio em diversos canais independentes.

³² Formato panorâmico de projeção de cinema que é padrão na Europa desde a década de 1960. Essa projeção é um pouco mais verticalizada que a janela clássica, correspondendo a 1m de altura por 1,66m de largura da tela de projeção.

³³ Trecho cinematográfico rodado ininterruptamente.

³⁴ KINAS, F.; WILLER, M.; TRATTORIA DI FRAME. *Cartas da Mãe*. São Paulo: Máquina Produções, 2003. Disponível em: <http://www.portacurtas.com.br/pop_160.asp?cod=1554&Exib=5937>. Acesso em: 27 mar. 2010.

O protagonista das cartas que inspiraram o filme nasceu em cinco de fevereiro de 1944, na cidade mineira de Ribeirão das Neves. Sua habilidade em traçar gravuras já era demonstrada na infância, quando desenhava santos que sua mãe exibia felicíssima às colegas de paróquia. No entanto, foi a partir da produção de cartazes para os eventos do diretório acadêmico, do qual seu irmão Betinho era componente, que Henfil iniciou a colocar em prática um estilo político. Foi por meio desse estilo, que Henfil obteve seu primeiro emprego como cartunista na revista mineira *Alterosa*, a convite de Roberto Drummond. Foi também Drummond que instituiu o nome Henfil, reunindo a primeira sílaba do primeiro e último nome do cartunista.

Em 1965, Henfil iniciou a realização de caricaturas políticas para o *Diário de Minas* e, em 1967, produziu charges para o *Jornal dos Sports* carioca. Henfil também foi colaborador das revistas *O Cruzeiro*, *Placar*, *Realidade* e *Visão*. Seus personagens tornaram-se populares em 1969, quando iniciou seu trabalho no semanário *Pasquim* e no *Jornal do Brasil*. Um ano após, publicou a revista *Os Fradinhos*, onde demonstrou o seu estilo peculiar: desenhos humorísticos e satíricos, que retratavam brasileiros típicos e o contexto da época. Após uma década, Henfil residiu por dois anos em Nova York para tratar da hemofilia, da qual ele era portador. Nesse período, escreveu o livro *Diário de um Cucaracha*. Em seu retorno ao Brasil, morou em Natal e no Rio de Janeiro.

Além de cartunista, Henfil também foi escritor. Entre 1976 e 1984, lançou sete livros: *Como se Faz Humor Político*, *Dez em Humor*, *Diário de um Cucaracha*, *Diretas Já*, *Fradim de Libertação*, *Henfil na China* e *Hiroshima, Meu Humor*.

Henfil teve uma relevante atuação em movimentos sociais e políticos brasileiros, combatendo a ditadura militar, a corrupção, a repressão cultural, sindical e indígena; e lutando a favor da democracia, da liberdade de expressão, da anistia política, e das Diretas Já. O cartunista utilizava-se dos personagens sertanejos **Graúna**, **Zeferino** e **Bode Orelana** para exprimir ousadamente o que as pessoas necessitavam ouvir e conhecer em um contexto de repressão militar. Já com seus primeiros personagens, os **Fradinhos**, Henfil utilizou-se deles para afrontar as repressões religiosas, familiares e de costume. Outro cartum relevante para o sucesso de Henfil foi o **Cemitério dos Mortos-Vivos**, que era publicado no semanário *Pasquim*. Nesse espaço, o cartunista sepultava as personalidades que aprovavam o regime ditatorial ou se acomodavam politicamente. Para o jornalista Zuenir Ventura, há uma metáfora nesse cartum, pois quem não estava combatendo ou opondo-se à ditadura estava morrendo ou então já estava morto. Essas metáforas, assim como dissimulações de linguagem eram freqüentemente empregadas como uma forma de autocensura, ou seja, o medo de

deslizar e ser punido pela repressão militar. Essa autocensura acabava limitando a criatividade e liberdade de expressão de jornalistas, escritores e músicos.

Nos anos 1980, Henfil foi contaminado pelo vírus da Aids em uma transfusão de sangue, enquanto realizava o tratamento da hemofilia. Em quatro de janeiro de 1988, o maior cartunista brasileiro de todos os tempos falece no Rio de Janeiro, vítima do vírus HIV.

O período de 1964 a 1985 foi caracterizado pela centralização do poder nas mãos dos presidentes militares. O AI-5 (Ato Inconstitucional número 5) foi a medida mais extrema tomada pelos governantes militares e caracteriza essencialmente essa concentração de poder político. Entre as competências auferidas aos presidentes da república, estavam a possibilidade de fechar do Congresso Nacional, assembleias legislativas estaduais e câmaras municipais de vereadores; de legislar através de decretos; de revogar o mandato de membros do poder legislativo e executivo; de exonerar juízes e servidores públicos; e de interromper os direitos políticos de qualquer cidadão por um período de até dez anos.

A forte repressão foi acentuada no governo Médici, onde realizar oposição era sinônimo de correr grave risco de morte. Por esse motivo, o período de 1969 a 1974 tornou-se conhecido como os **Anos de Chumbo**. Somente no ano de 1969, aproximadamente mil penalidades foram efetuadas contra cidadãos. Além disso, nesses cinco anos, líderes estudantis foram perseguidos pela ação policial, e veículos de comunicação e redações jornalísticas brasileiras foram freqüentemente arrombados por policiais, que prenderam diversos jornalistas.

Essa intensa coibição foi dissimulada pelo denominado *milagre econômico*, que pregava o desenvolvimento econômico a qualquer preço. No entanto, no final de 1973, esse modelo econômico começou a entrar em declínio, e juntamente com ele, desmascarou-se a grave situação política brasileira. Entre os motivos que levaram ao declínio econômico estão: a crise internacional do petróleo, o acúmulo da dívida externa, o elevado índice inflacionário, o aumento das despesas sociais e o descontentamento da classe média, que teve o poder aquisitivo excessivamente reduzido.

Em meio a esses problemas, despontavam novos partidos e o movimento sindical fortalecia-se. Assim, em 1984, fortificou-se o movimento das Diretas Já, que contou com a participação de opositores, personalidades artísticas, além do apoio de milhões de brasileiros que aspiravam à redemocratização do país. O fim da ditadura militar ocorre com a eleição por voto direto de Tancredo Neves, em 15 de janeiro de 1985. No entanto, foi com a Constituição de 1988 que o regime democrático se fortaleceu e a ditadura militar se extinguiu completamente no Brasil. O documentário *Cartas da Mãe* tenta mostrar essa faceta histórica,

pois o curta-metragem deixa evidente a intenção dos cineastas de demonstrar ao público que apesar de não haver mais militares no poder, muitos dos problemas enfrentados naquele período ainda estão presentes na atualidade brasileira.

3.1.2 Entrevistados de *Cartas da Mãe*

A seguir, apresenta-se uma breve biografia dos entrevistados que são exibidos no filme. Ressalta-se que alguns não tinham, na época, a situação que vivem hoje. Porém, na busca das biografias, os documentos encontrados são os que apresentam as informações mais atualizadas.

Entre os depoentes de *Cartas da Mãe*, o cartunista Laerte Coutinho atuou em publicações de cunho político e social, como o *Pasquim*. Além disso, foi colaborador das revistas *Isto É* e *Veja* e os diários *Folha de São Paulo* e *Estado de São Paulo*. Entre seus personagens mais famosos estão os Piratas do Tietê e o Overman. Nos anos 1970, durante a ditadura militar, colaborou com campanhas do Movimento Democrático Brasileiro e do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC paulista.

O cartunista Arnaldo Angeli Filho, mais conhecido como Angeli, iniciou como desenhista de humor aos 14 anos na revista *Senhor* e, em 1973, começou seu trabalho no jornal *Folha de São Paulo*, onde atua até hoje. Em 1983, Angeli lançou a revista *Chiclete com Banana*, que é considerada uma das mais relevantes publicações de quadrinhos adultos do país. Na década de 1970, sob o ambiente de ditadura militar, praticou principalmente a charge política e, nos anos 1980, deu maior ênfase aos trabalhos de tiras em quadrinhos. Seus principais personagens são: Meia Oito e Nanico; Rê Bordosa; Luke e Tantra; Wood & Stock; os Skrotinhos e Mara Tara.

O jornalista e escritor Zuenir Ventura é colunista da Revista *Época* e do Jornal *O Globo*. Zuenir iniciou sua carreira nos anos 1960 e atuou nos jornais *Correio da Manhã*, *Diário Carioca*, *Jornal do Brasil*, *Tribuna* e nas revistas *Cruzeiro*, *Fatos & Fotos*, *Isto É*, *Veja* e *Visão*. Em 1968, após o estabelecimento do AI-5, Zuenir foi preso pela polícia militar devido a suspeita de articular a imprensa carioca para o Partido Comunista. O jornalista deixou a prisão em março de 1969 com a intercessão de Nelson Rodrigues. Em 1974, Zuenir realiza uma reportagem sobre os aspectos culturais do período de ditadura militar, em uma edição especial da Revista *Visão* sobre os dez anos desse regime no Brasil. Em 1988, escreve

o livro *1968 – O ano que não terminou*, que inspirou a minissérie *Anos Rebeldes*, de Gilberto Braga e Sérgio Marques.

Luis Fernando Veríssimo seguiu a carreira do pai, o renomado escritor Érico Veríssimo. No jornalismo, começou como copydesk³⁵ no Jornal *Zero Hora* em 1966, onde hoje atua como cronista. Luis Fernando é autor de crônicas, contos, romances, poesias, histórias infanto-juvenis e antologias. O escritor gaúcho tem diversos textos de ficção e crônicas publicados nos jornais *Folha de São Paulo*, *Jornal do Brasil*, *O Globo*, *Zero Hora* e nas revistas *Cláudia*, *Domingo*, *Playboy* e *Veja*. Em 1995, Veríssimo escreve a crônica *Lixo*, onde realiza uma crítica irônica sobre o passado ditatorial brasileiro.

Luís Inácio Lula da Silva é Presidente da República brasileira desde 2003, após disputar três eleições consecutivas para o cargo. Lula iniciou intensa atividade como militante sindical em 1969 e, seis anos após, tornou-se presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de Diadema e São Bernardo do Campo. Durante o regime militar, em 1978, o sindicalista comandou a primeira grande greve da classe operária brasileira depois de dez anos. Dois anos após, durante a realização de outra greve, Lula foi preso pela polícia militar, que o enquadrou na Lei de Segurança Nacional. Em 1980, Lula liderou a fundação do Partido dos Trabalhadores (PT) e da Central Única dos Trabalhadores (CUT). Além disso, o atual Presidente teve participação ativa na campanha das *Diretas Já*.

Iza Guerra Labell é antropóloga e pesquisadora da Escola de Serviço Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Na década de 1960, Iza foi coordenadora da Campanha de Educação Popular (Ceplar) nas ligas camponesas paraibanas. Devido à militância em prol dessas ligas e do movimento revolucionário *Ação Popular*, Iza foi presa após o golpe militar de 1964.

Gilse Cosenza é assistente social e foi cunhada de Henfil. No período de ditadura militar, participou de diversos movimentos estudantis e também militou politicamente na organização *Ação Popular*. Em 1969, foi presa pela polícia militar e foi torturada fisicamente durante os nove meses de detenção. Hoje, Gilse é dirigente do Partido Comunista do Brasil (PC do B) e representante da União Brasileira das Mulheres.

Carlos Alberto Libânio Christo, o frei Betto, é frade dominicano, filósofo, antropólogo, jornalista e escritor. Em 1986, foi eleito o *Intelectual do Ano* pela União Brasileira de Escritores, por sua obra *Fidel e a religião*. Militante esquerdista de movimentos sociais e pastorais, frei Betto foi coordenador da Articulação Nacional de Movimentos

³⁵ Profissional que revisa gramaticalmente os textos jornalísticos, antes deles serem publicados.

Populares (ANAMPOS) e foi um dos fundadores da Central Única dos Trabalhadores (CUT). Durante a ditadura militar, frei Betto foi preso em duas ocasiões: em 1964, pelo período de 15 dias; e entre 1969 a 1973. Os momentos vividos na prisão estão descritos na obra *Cartas da Prisão*.

O passado vivenciado pelos depoentes do documentário *Cartas da Mãe* demonstra que a escolha dos cineastas realizadores do curta-metragem centrou-se não apenas em entrevistar pessoas que conviveram com o cartunista Henfil, mas também, em conversar com indivíduos que durante o regime militar ou participaram de movimentos populares, ou sofreram repressão cultural, ou foram presos políticos, ou que ainda são críticos ao passado ditatorial, como é o caso de Luis Fernando Veríssimo. Portanto, fica comprovado que *Cartas da Mãe* tematiza não apenas as peculiaridades de Henfil, mas também, um triste período histórico brasileiro.

3.2 A análise da estrutura: a montagem cinematográfica em *Cartas da Mãe*

O documentário *Cartas da Mãe* utiliza-se das técnicas da linguagem cinematográfica para fugir do clássico *início, meio e fim*, que foi característica predominante em toda a história do cinema ficcional e documental. Nesse filme, a montagem dos planos e do enredo demonstra uma narrativa não-linear, que alterna estruturas enfocando as peculiaridades da obra e personalidade do cartunista Henfil, e outras tematizando as problemáticas sociais ocorridas no período de ditadura militar no Brasil³⁶. Portanto, não há como definir uma divisão estrutural em *Cartas da Mãe*, devido a essa alternância de temáticas que o documentário apresenta em sua montagem. No entanto, no decorrer do filme, os assuntos abordados pelo cineasta entrecruzarem-se, e ao final, formam uma compreensão satisfatória ao espectador. A seguir, são descritos os principais takes de *Cartas da Mãe*, assim como as características da montagem cinematográfica do documentário e seus respectivos efeitos de sentido.

³⁶ O período ditatorial que o documentário abrange é a década de 70 e início dos anos 80, que correspondem às datas em que foram escritas as cartas de Henfil para Dona Maria.

QUADRO 1

Divisão das estruturas narrativas do documentário *Cartas da Mãe*

Take inicial e final	Estrutura narrativa	Conteúdo
1	Créditos	Empresas incentivadoras do documentário.
2	Letreiro	Informa que o filme é uma homenagem ao cartunista Henfil.
3 – 5	Introdução	Imagens de dona Maria sob um fundo musical.
6 – 20	Narração da 1ª carta	Analogia entre dubladores e governantes.
21	Animação	Apresentação dos personagens sertanejos de Henfil: Graúna, Bode Orelana e Zeferino.
22 – 30	Depoimentos	Características pessoais e dos cartuns de Henfil.
31 – 44	Narração da 2ª carta	Esquecimento dos problemas sociais no período de Copa do Mundo.
45 – 48	Depoimentos	Vida amorosa de Henfil.
49 – 55	Narração da 3ª carta	Repressão militar contra sindicalistas.
56 – 60	Narração da 4ª carta	Exílio no período ditatorial.
61	Animação	Fradins: crítica à moral religiosa.
62 – 66	Depoimentos	Críticas à ditadura militar e ao AI5.
67 - 71	Narração da 5ª carta	Separação familiar no período de exílio.
72	Animação	Repressão violenta na ditadura militar.
73 – 82	Narração da 6ª carta	Desapropriação de terras indígenas.
83 – 89	Depoimentos	Momentos de dificuldade enfrentados pelos depoentes durante a ditadura militar.
90	Animação	Indignação pela repressão militar.
91 - 100	Narração da 7ª carta	Caráter coletivo da obra de Henfil.
101	Animação	Graúna oferece uma flor ao espectador.
102	Narração da 8ª carta	Saudade de dona Maria pelos filhos exilados.
103 – 104	Depoimentos	Atuação política de dona Maria.
105 – 112	Narração da 9ª carta	Crítica aos atos de corrupção no Brasil.
113	Animação	Falta de esperança da população.
114 – 118	Depoimentos	Engajamento de Henfil nos movimentos sociais e sua rejeição pelos tropicalistas.
119	Narração da 10ª carta	Pessimismo presente na população brasileira.
120 – 123	Depoimentos	Peculiaridades da vida de Henfil.
124 – 132	Narração da 11ª carta	A solidariedade de Henfil em seus cartuns.
133 – 139	Depoimentos	Falam sobre a morte e a saudade por Henfil.
140 – 148	Trilha sonora	Imagens de dona Maria e Henfil.
149 – 159	Narração da 12ª carta	Preocupação de dona Maria com as cartas de Henfil publicadas na <i>Isto É</i> .
160	Depoimento	Lula fala que os cineastas não têm o direito de realizar um filme triste sobre Henfil.
161	Animação	Fradim realiza o gesto “top, top” (estão “ferrados”).
162	Letreiro	Frei Betto elogia Henfil pelo uso da arte como combate ao regime autoritário.
163	Dedicatória	“para ana paula e clara”.
164	Créditos	Informações sobre o filme.
165	Depoimento	Laerte fala que Henfil era muito encrenqueiro.
166	Créditos	Empresas incentivadoras do documentário.

No take dois do documentário, é exibido, ao centro da tela, um letreiro informando: “Este filme é uma homenagem ao cartunista Henfil”. Essa informação inicial deixa explícito que a temática principal do documentário é o cartunista Henfil. No entanto, observa-se no decorrer do documentário, que o cineasta dá ênfase semelhante aos problemas sociais vigentes no período de ditadura militar brasileira e que, na verdade, Henfil é pano de fundo para a discussão político-democrática.

Entre os takes três e cinco, ocorre a introdução de *Cartas da Mãe*. Inicialmente, são exibidas seis fotos em formato três por quatro de dona Maria ao centro da tela, que identifica a pessoa para o qual são remetidas as cartas. Após, é apresentada uma sucessão de imagens dela sob o trecho de uma música: “tem muita gente aqui”, demonstrando que o momento vivenciado por Dona Maria (período ditatorial) também foi presenciado por diversos brasileiros. Nessas imagens, ela faz gestos com o dedo que remetem às afirmações: “pense”, “cale-se”, “adeus” (ditadura). As imagens dos três takes são em preto e branco, produzindo a sensação de passado. Além disso, Dona Maria aparece com roupas e aparência simples, demonstrando a humildade da personagem. Em seguida, a tela retorna a ficar estática, apresentando uma imagem de Dona Maria colocando a mão sobre o ouvido, o que remete à afirmação: “tapem os ouvidos”. No take quatro, ocorre uma dualidade na trilha sonora: “gente boa/gente má”, “gente ganhando muito/ganhando pouco”, “espírito santo/espírito de porco”, realizando uma analogia entre os opositores à ditadura (gente boa/ganhando pouco/espírito santo) e os governantes militares (gente má/ganhando muito/espírito de porco).

Entre os takes seis e vinte, ocorre a narração da primeira carta de Henfil à Dona Maria. Nesse trecho, Henfil deixa implícita uma comparação entre os dubladores e os governantes, pois os dois “fazem a voz no lugar dos outros”. Essa analogia também evidencia a crítica de Henfil à falsa democracia vigente no período ditatorial e na atualidade. Dos quinze takes da estrutura narrativa, nove contêm pessoas estáticas, o que remete à passividade da população. Além disso, dos quinze takes, em dez deles as pessoas olham em algum momento em direção à câmera, o que demonstra que elas sabem que estão sendo gravadas. Esse fato evidencia a passividade das pessoas diante do cineasta. Ainda nessa estrutura, em treze takes são exibidas pessoas que parecem ser de classe baixa e apenas em três takes (takes seis, nove e dezesseis) não são apresentadas pessoas negras, demonstrando que as pessoas pobres e negras são as que têm menor espaço de fala no país. Contraditoriamente, apenas dois takes (nove e dez) são gravados em um ambiente de elite (praia) e somente no take nove é exibida uma pessoa que parece ser de classe média ou alta (uma mulher passeando sobre uma bicicleta).

No take seis, após a passagem de uma de Kombi de cor azul, é exibida a imagem de

um cachorro comendo detritos alimentares em frente a um muro desgastado, que contém a bandeira do Brasil pintada sobre ele. Portanto, no primeiro take do filme com imagens sob narração em off, o cineasta demonstra a degradante situação brasileira. Em seguida, no take sete, simultaneamente à fala do narrador: “fiquei muito alegre quando os dubladores entraram em greve”, é exibida a imagem de um homem dirigindo um barco em forma de cisne, o que demonstra que com a greve dos dubladores, enfim, o povo poderia dirigir-se por si próprio. Os dois takes (nove e dez) em que é apresentado um ambiente de elite (a praia) coincidem com o momento em que o narrador fala da dublagem de duas atrizes famosas (Kelly, uma das panteras, e Farrah), realizando uma analogia entre a elite e os artistas.

No take onze, no mesmo momento em que aparece um homem estático em uma barbearia, o narrador fala que “a greve é justa, questão trabalhista. Ponto final”, como se aquele homem fosse um adepto à greve. Entre os takes dezessete e dezoito, simultaneamente à fala do narrador: “nossa situação é a mesma, mãe! Nunca notou que a minha voz, a voz da senhora, do Carlito, da Regina, do Alfredo, da Jane, da Nelma, do Humberto, do Ivan”, é exibida a imagem de duas meninas pobres que estão estáticas, e após, de um menino esforçando-se para levantar um equipamento, o que remete que a classe popular e os trabalhadores não têm espaço de voz no Brasil. Em contrapartida, no take dezenove, quando o narrador fala: “a voz de 110 milhões de brasileiros é feita pelo mesmo dublador”, é apresentada a imagem de um aglomerado de pessoas em uma feira, realizando uma analogia com a massa. Finalmente, no take vinte, simultaneamente à afirmação do narrador: “eu quero ouvir a minha voz!”, é exibida a imagem de dois homens que se cruzam sobre um campo de futebol, o que remete à vontade de alterar a situação brasileira.

Após realizar uma analogia entre dubladores e governantes, o documentário, no take 21, apresenta uma animação. Primeiramente, a personagem Graúna entra em cena e afirma: “Ih! Já tá todo mundo aí”. Após, outro personagem de Henfil, o bode Orelana, reitera: “casa lotada”. Em seguida, entra em cena o figura do coronel Zeferino, que realiza uma piscada. Observa-se que o cineasta apresenta já na primeira animação personagens de Henfil que tiveram bastante sucesso perante o público. Além disso, ao exibir personagens sertanejos, o cineasta realiza uma ligação com a estrutura narrativa anterior, onde apresenta diversas imagens de pessoas pobres; e com a estrutura seguinte, onde Laerte fala sobre o humor popular dos cartuns de Henfil.

Uma forte marca narrativa de *Cartas da Mãe* está em seus depoimentos. Em todas as falas dos entrevistados, os planos são fechados e a iluminação é intensa em tom de cinza, o que proporciona contraste entre o traço dos entrevistados e o fundo branco. Além disso,

devido à forte iluminação ao fundo dos depoentes, não há como identificar o local onde as pessoas estão prestando a entrevista. Quanto à posição de enquadramento dos entrevistados, há um equilíbrio: três depoentes (Lula, Luis Fernando Veríssimo e Laerte) são sempre enquadrados à direita do quadro, enquanto os outros quatro (Gilse Cosenza, Iza Guerra, Angeli e Zuenir Ventura) são sempre posicionados à esquerda do quadro. Em relação ao número de aparições, os companheiros de profissão de Henfil são os que mais aparecem (Laerte nove vezes e Angeli, dez). Na seqüência, Zuenir é exibido sete vezes, Gilse: seis, Lula: cinco, Veríssimo e Iza: quatro.

Depois da animação com os personagens populares de Henfil, o documentário apresenta, entre os takes 22 e 30, depoimentos dos cartunistas Laerte e Angeli, do jornalista Zuenir Ventura, do escritor Luis Fernando Veríssimo e do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva. Nessa estrutura, os depoentes falam sobre os cartuns humorísticos, a solidariedade, a ternura e os fetiches de Henfil, assim como dos passeios realizados com seus amigos. Laerte fala sobre a ligação do humor de Henfil com coisas populares; Angeli expõe a simplicidade e a solidariedade de Henfil; Zuenir relata a docilidade, ternura e carinhosidade do cartunista; Laerte conta que Henfil inventou o *Projeto Funarte* e o *Projeto Funai*. O *Projeto Funarte* era a visita dele e de seus amigos a um local cultural; Zuenir fala sobre o fetiche de Henfil pelo pé da Nara; Laerte afirma que o *Projeto Funai* era programa de índio, como ir à praia grande, por exemplo; Veríssimo opina que o humor de Henfil era agressivo, mas também amável; Angeli reconhece que Henfil era a estrela do cartum; e Lula fala que Henfil, naquele momento, deveria estar fazendo uma sacanagem com Deus ou São Pedro lá no céu. Dos nove takes dessa estrutura narrativa, quatro enquadram os entrevistados em big close-up, dois em close-up e três em médio primeiro plano, demonstrando a preferência do cineasta por planos fechados.

Após expor as características pessoais e dos cartuns de Henfil, os cineastas apresentam a narração da segunda carta entre os takes 31 e 44. Nesses takes, Henfil realiza uma crítica em relação ao período de Copa do Mundo, onde a população esquece dos problemas sociais do país e concentra sua atenção apenas na competição esportiva. Nessa carta, ele nega que vai torcer contra o Brasil pelo motivo de ser opositor ao governo e crítica a publicidade realizada pelos governantes sobre o tricampeonato mundial de futebol (governo do tri), pois para Henfil “a seleção é do povo”. Em seu relato, o cartunista também censura o povo por aceitar passivamente o termo “governo do tri” (“a gente era besta, a gente era bobão, não sabia das coisas”). Nessa carta, Henfil também cita a mais extrema medida do período militar: o AI5 e menciona um dos movimentos que sempre defendeu: a greve do trabalhador. No primeiro

take da estrutura (31), é exibida a imagem de um campo de futebol vazio, remetendo à modalidade esportiva futebol e demonstrando que todas as atenções estão voltadas para a copa em outro país (outro campo de futebol). Essa ideia é reforçada em outros sete takes, onde aparecem tomadas de arquibancadas vazias, com a mesma intenção de mostrar que as atenções estão voltadas para a Copa e não para os problemas sociais brasileiros. Exceto uma das arquibancadas, que é de cor laranja, todas as outras exibidas são de cores azul, verde e amarelo, remetendo ao país e à seleção brasileira. Aqui ocorre também outra relação: as atenções do país, do povo, estão em vazio. Não lhe é permitido ver o lugar que é seu, o local. Assim, os olhos observam o vazio, mas não o vêem, pois a ditadura impede um olhar detalhado e mais aprofundado sobre a própria sociedade.

Entre os takes 32 e 44, há uma alternância de imagens de arquibancadas vazias, do campo de futebol do Maracanã e de meninos pobres jogando futebol em solo arenoso, o que demonstra que o tricampeonato de futebol não é do governo, mas sim, do povo. No take 32, simultaneamente à fala do narrador: “na hora que a coisa tava indo, tava indo... chega a Copa do Mundo e leva tudo pra lá. É sempre assim: não conseguimos fazer duas coisas ao mesmo tempo. Não sabemos assobiar e fazer xixi ao mesmo tempo”, a câmera realiza um movimento da direita para esquerda sobre uma arquibancada vazia, o que denota novamente que as atenções estão todas concentradas para a Copa do México, e esquece-se assim dos problemas sociais do país. No take 33, no mesmo momento em que o narrador afirma: “não conseguimos chutar bola e fazer democracia ao mesmo tempo”, são exibidas imagens de meninos pobres jogando futebol em solo arenoso, o que denota falta de maior espaço de voz para as classes populares.

No take 34, simultaneamente à afirmação do narrador: “mas sabe o que me dá mais raiva?”, a câmera realiza um plongê sobre a arquibancada vazia. Esse enquadramento transmite o sentido de inferioridade e, assim, tem analogia com o sentimento de raiva de Henfil. No take 36, simultaneamente à citação do narrador: “só porque a gente tá na oposição, eles acham que tamos contra a seleção também?”, a câmera realiza um contraplongê sobre as cadeiras verdes de uma arquibancada, o que transmite o sentido de superioridade para a oposição. No take 38, ao mesmo tempo em que o narrador fala: “o governo do Tri! Só pra gente ficar com ódio do Tri”, é exibido a tomada de três divisões separando blocos de arquibancadas azuis. Essas separações seguem o percurso do noroeste até o sudeste da tela. Assim, o movimento percorrido pelo olho humano (de cima para baixo e da esquerda para direita) produz uma leitura descendente, transmitindo a sensação de inferioridade do governo.

No take 39, simultaneamente à afirmação do narrador: “a gente era besta, a gente era

bobão”, são apresentadas imagens de meninos pobres jogando futebol, demonstrando que a classe popular era “besta e bobona”. No take 42, ao mesmo tempo em que o narrador fala: “ninguém vai me fazer ficar contra a seleção pensando que eu tô contra o Ato Institucional número 5”, é exibida a imagem da parte de trás de uma goleira, demonstrando que os governantes pensam que Henfil *vai dar as costas* para a seleção, apenas porque é contra o AI5. No take 43, ao mesmo tempo em que o narrador menciona: “a seleção é do povo, assim como a greve é do trabalhador”, é apresentada a tomada de um menino chutando uma bola e, em seguida, de outro menino goleiro fazendo a defesa da bola, o que denota exaltação ao povo e à classe trabalhista. No último take dessa estrutura narrativa (44), a câmera realiza uma panorâmica, de baixo para cima, sobre o meio de um campo de futebol (Maracanã). Essa panorâmica termina sobre um céu nublado, o que denota tristeza, sobriedade, e tem analogia com a situação degradante do país.

Após tematizar sobre o esquecimento dos problemas sociais no período de Copa do Mundo, o documentário exhibe depoimentos da professora Iza Guerra, e da assistente social e cunhada de Henfil, Gilse Cosenza, entre os takes 45 e 48. Nessa estrutura, os depoentes falam sobre peculiaridades da vida amorosa de Henfil. Iza conta sobre o fetiche de Henfil pelo pé de Berenice (sua esposa); Gilse fala que Henfil desejava de toda forma namorar sua irmã; Iza relata que Henfil era tão apaixonado por Berenice, que aceitava ela pisando sobre ele, dos pés até a cabeça; e Gilse menciona que ele se comprometeu a disponibilizar uma pensão mensal para o resto da sua vida, caso ela o ajudasse a conquistar Berenice. Dos quatro takes da estrutura, dois estão em close-up (Gilse) e dois em médio primeiro plano (Iza). Apesar de Iza também falar sobre as características da vida amorosa de Henfil, os cineastas mantiveram o enquadramento dela em médio primeiro plano. Nos quatro takes, a forte iluminação do cenário proporcionou que a lacrimação nos olhos dos entrevistados ficasse mais evidente.

Após apresentar depoimentos que opinam sobre a vida amorosa de Henfil, o documentário expõe a narração da terceira carta entre os takes 49 a 55. Nesse relato, Henfil fala sobre a repressão ditatorial contra sindicalistas e cita o exemplo da morte do sindicalista João. Segundo a carta, o sindicalista era eletricista e tinha 52 anos de idade. No relato, Henfil também menciona a honra do sindicalista em ser homem “preto, velho e operário” e almoçar com “gente branca e intelectual” (Henfil). Nessa carta, Henfil ainda realiza um elogio ao líder operário e à greve trabalhista. Essa estrutura narrativa contém, em sua maioria, imagens de uma fábrica, sendo que dos sete takes, cinco são de uma indústria (três do exterior e dois do interior). Nas imagens do exterior da fábrica, há uma progressão de planos característica do cinema: plano geral para planos próximos. O céu nublado ao fundo da fábrica denota tristeza

e tem analogia com a narração da morte do sindicalista. O tom da estrutura metálica externa da fábrica é de cor cinza azulado, o que também transmite a sensação de tristeza e sobriedade.

No take cinquenta, uma fumaça volumosa sai do interior da fábrica, remetendo à dissipação, despedida, e também faz analogia com a morte de João. Essa fumaça branca que sai da fábrica também é relacionada com a fala simultânea do narrador: “senti teu silêncio respeitoso por toda a reunião”, pois há uma analogia entre silêncio e a cor branca. No take 51, no mesmo momento em que o narrador menciona: “aí, na despedida, você nos sufocou, João”, é exibida a imagem de uma fumaça negra saindo de uma ramificação da fábrica. A fumaça negra corresponde ao sufocamento proporcionado por João. No take 52, simultaneamente à fala do narrador: “Depois de 52 anos fiquei muito honrado, sendo preto, velho e operário de ter me sentado, conversado e almoçado com gente branca e intelectual.”, é apresentada a imagem de operários almoçando no refeitório da fábrica. Esse é outro exemplo de analogia entre narração e imagem.

No take 53, são exibidas duas painelas com tampas abertas, transmitindo a sensação de esvaziamento, saída, e tem analogia com a morte do sindicalista. No take 54, é mostrada a imagem de uma porta contendo o slogan do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC paulista, informando ao espectador que João participava dessa instituição. No último take da estrutura (55), ao mesmo tempo em que o narrador fala: “você tinha 23 cruzeiros no bolso, te balearam e te mataram”, a câmera realiza um plongê sobre um líquido marrom, que faz movimentos concêntricos e ondulatórios. A cor marrom transmite a sensação de tristeza, e o movimento ondulatório, de dissipação e despedida. Simultaneamente a afirmação do narrador: “tô com saudades, João”, a tela vai escurecendo aos poucos, o que denota saudade e tristeza. A trilha sonora, nesse último take, adquire um tom melancólico, o que acentua o tom de consternação pela morte de João.

Depois de tematizar sobre a repressão ditatorial contra sindicalistas, o documentário apresenta a narração da quarta carta entre os takes 56 e 60. Esse relato é sem assinatura e tematiza sobre o exílio e, conseqüentemente, a separação familiar durante o período ditatorial. O remetente da carta fala que recebeu os biscoitos de sua mãe, escondeu debaixo da cama para que ninguém roubasse, e depois os comeu alegre, fechado no banheiro. A carta é remetida de Nova York e demonstra ser escrita por Betinho, um dos irmãos de Henfil que foi exilado durante o período ditatorial. O remetente da carta é evidenciado quando o narrador menciona: “a mãe da Maria trouxe biscoitinhos de polvilho e carne-seca”, pois Maria é esposa de Betinho. Nessa estrutura narrativa, em todos os takes são exibidas imagens de crianças comendo algum tipo de alimento. A intenção do cineasta ao utilizar crianças é comover ainda

mais o espectador, e também pelo fato da separação entre criança e pais ser mais dolorosa. Dos cinco takes da estrutura, em três são apresentadas crianças comendo biscoito, que é o alimento que a mãe do remetente da carta o enviou. Além disso, dos cinco takes, dois são enquadrados em close-up e três em médio primeiro plano. Assim, o autor utiliza-se de enquadramentos próximos para emocionar o público.

Entre a estrutura anterior e a atual, houve uma mudança na trilha sonora, de um tom triste para uma tonalidade alegre, e remete à passagem da tristeza com a morte do sindicalista para a alegria em receber os biscoitos da mãe. No take 57, no mesmo momento em que o narrador fala: “Dona Maria, minha mãe predileta”, é exibida a imagem de uma mulher morena que beija a cabeça de um menino loiro, fazendo uma analogia entre narração e imagem. A partir do take 57, a trilha sonora alegre dá uma pausa, e é introduzido um som de rádio amador sob fundo musical. Esse som corresponde à vigilância praticada pela polícia nas prisões de exilados.

Após tematizar sobre o exílio no período ditatorial, o documentário exhibe uma animação no take 61. Nesse desenho, dois personagens fradins estão sentados e lendo livros. A seguir, o fradim gordo e baixo cospe no personagem magro e alto, e após, dá algumas gargalhadas. Os fradins, assim como os personagens de animações anteriores, foram figuras constantemente utilizadas por Henfil em seus cartuns e, por meio deles, o cartunista realizava críticas à falsa moralidade da igreja católica. O ato de cuspir demonstrado nessa animação remete ao gesto que muitos opositores gostariam de realizar contra os governantes militares.

Após apresentar os personagens fradins de Henfil, o documentário apresenta depoimentos de Zuenir Ventura, Laerte, Luis Fernando Veríssimo e Iza Guerra, entre os takes 62 e 66. Nessa estrutura, os depoentes criticam a ditadura militar e o AI5, e falam sobre a esperança da população em alterar a situação do país e sobre os governos posteriores. Ventura menciona que era importante naquele momento saber quem era contra e a favor da ditadura; Laerte fala que o AI5 foi um golpe mortal; Veríssimo relata que havia a esperança em melhorar a situação quando os militares fossem afastados; Iza fala que o povo viveu 25 anos sob ditadura militar, com muitos presos, torturados e exilados, e ainda teve que suportar as más administrações dos Presidentes Tancredo Neves³⁷, Sarney, Collor e Fernando Henrique; Laerte menciona que os governantes da época merecem o inferno por causa do AI5. Dos cinco takes da estrutura, quatro estão enquadrados em close-up, o que demonstra a intenção do cineasta em mostrar os detalhes da indignação dos depoentes.

³⁷ A referência ao Presidente Tancredo Neves deve-se ao fato de ele ter sido citado na fala da entrevistada do documentário, não se tratando, objetivamente, da opinião do autor do presente trabalho.

Depois de exibir depoimentos que criticam a ditadura militar, o documentário apresenta a narração da quinta carta entre os takes 67 e 71. Nesse relato, Henfil menciona a saudade que ele sente do irmão Betinho, devido à separação deles em decorrência do exílio do segundo. Na carta, Henfil fala que gostaria de compartilhar o canto do Chico Buarque com Betinho e com a esposa dele, Maria, e que se sente sozinho em um Maracanã lotado. Henfil ainda menciona que está bem profissionalmente, mas gostaria de compartilhar o sucesso com os irmãos exilados (Betinho e Francisco Mário), e que sente a falta das risadas dos dois irmãos ao lerem suas cartas. Henfil encerra a carta com um relato emocionante: “biscoito de farinha só é gostoso se mastigado olhando nos olhos do irmão que sente na mesma hora a mesma delícia”. Na introdução do take 67, o barulho das ondas do mar sob fundo sonoro remete à separação, à saudade do irmão Betinho. No mesmo take, a imagem de um solo arenoso de cor marrom claro transmite a sensação de imensidão, de vazio pela saudade do irmão.

No take 68, a imagem da chegada de uma onda marítima sobre a areia da praia e, em seguida, o seu retorno para o mar, causa um movimento giratório, deixando o espectador com a visão confusa. O retorno da água ao mar é mais rápido que sua chegada, o que transmite a sensação de separação rápida e instantânea. No take 69, no mesmo momento em que o narrador fala: “minha vida segue sem sentido e sem alegrias”, é introduzida a imagem de um líquido escuro, que realiza movimentos intensos. A cor marrom transmite a sensação de tristeza e o movimento intenso do líquido causa impacto ao espectador. No mesmo take, simultaneamente à afirmação do narrador: “sai um disco do Chico e não consigo me entregar no canto que gostaria de partilhar com ele”, inicia uma trilha sonora com tom melancólico, que causa uma maior sensação de tristeza ao espectador, pela separação dos irmãos. No mesmo take, simultaneamente à fala do narrador: “me sinto sozinho no Maracanã mais lotado”, o tom da trilha torna-se ainda mais melancólico, e transmite essa mesma sensação no espectador, pela solidão de Henfil.

Assim como ocorreu no take 68, nos takes 70 e 71 é apresentada a imagem da chegada da onda sobre a areia da praia e o seu retorno rápido ao mar, transmitindo também a sensação de súbita separação dos irmãos. O take 71 é finalizado semelhantemente ao início da estrutura, com a imagem estática de um solo arenoso de cor marrom claro, o que denota imensidão e vazio existencial. No take 69, quando o narrador afirma: “Faltam duas palmas, duas risadas brancas”, ele refere-se aos dois irmãos exilados: Betinho e Francisco Mário.

Após tematizar sobre a separação familiar causada pelo exílio, o filme apresenta uma animação no take 72. Nesse take, a personagem Graúna entra em cena, e a sua frente é

localizada uma placa informando: “proibida entrada de estranhos”. Quando Graúna aproxima-se da placa, são disparados vários tiros contra ela. No entanto, a ave abaixa-se e consegue desviar dos tiros. Esse take corresponde a uma crítica à violenta repressão militar ocorrida entre as décadas de 60 e início dos anos 80.

Após realizar uma crítica à repressão militar, o documentário apresenta, entre os takes 73 e 82, a narração da sexta carta. Nesse relato, Henfil fala sobre a desapropriação de terras indígenas, enfocando outro grupo que é minoria no país. O cartunista menciona que os livros de história mascaram os corretores imobiliários de 1500, como se eles fossem apenas descobridores e navegadores. Ele ainda afirma que após quatro séculos, ainda permanece a mesma situação. Na carta, Henfil também realiza uma crítica ao Governo da Bahia, que distribuiu propriedades indígenas a fazendeiros e fala que valeu tudo para o saque dos índios, desde corrupção de funcionários à queima de ranchos. O cartunista ainda menciona que os indígenas não precisam de eletrodomésticos pra sobreviver, mas apenas de seu habitat. Henfil encerra a carta afirmando que o povo, passivo a essa degradante situação, é cúmplice.

No início do take 73, há o sobe som de um canto indígena, identificando que aquela estrutura narrativa tematiza sobre a questão indígena. Nesse primeiro take, é exibida a imagem da estrutura de um imóvel sem cobertura e sem paredes, realizando uma analogia com a desapropriação indígena realizada por fazendeiros e governantes. No take 74, a câmera percorre uma senhora idosa, uma mulher e uma menina indígenas, o que denota que a desapropriação é um problema vigente em várias gerações. No take 76, um menino índio está estático, escorado sobre a estrutura sem parede e sem cobertura de um imóvel. Essa imagem corresponde à passividade dos índios perante a desapropriação de seus habitats. No take 77, no mesmo momento em que o narrador fala: “veja a senhora, o Governo da Bahia foi quem distribuiu títulos de propriedade aos fazendeiros”, a tela exhibe quadros de dois governantes baianos sobre uma parede, o que identifica os responsáveis pela desapropriação.

No take 78, é exibida a imagem de elementos que estão sobre a parede e sobre uma mesa: a gravura de uma baiana com uma espada na mão e uma coroa sobre a cabeça, um quadro de uma senhora com lenço branco sobre a cabeça e um santo em material de gesso. A imagem desses objetos corresponde à religiosidade típica da Bahia. O ambiente permeado das cores azul, vermelho e branco também remete ao Estado da Bahia. Nesse take, há uma variedade de objetos, desde ventilador até uma placa publicitária da cerveja Brahma, o que reforça a fala do narrador: “aí valeu tudo para o saque”. Entre os takes 80 e 81, são exibidas imagens de relógios que estão à venda. No take 80, aparecem relógios de metal e no take 81, são apresentados relógios infantis. Essas imagens remetem ao suborno praticado por

fazendeiros contra os índios, que têm suas terras permutadas por materiais banais ou eletrodomésticos. Essas tomadas demonstram que o corrompimento de índios, que ocorreu há 400 anos atrás, ainda é vigente na atualidade. Esse take também é análogo à fala do narrador: “os índios para sobreviver não precisam de geladeiras, TVs, videocassetes, ioiôs, Angras nem aspirinas”.

No take 82, é apresentada a imagem de uma senhora e quatro crianças indígenas, que estão em frente a um prédio comercial. Essa imagem demonstra que os índios estão distantes de seu habitat e reforça a afirmação do narrador: “arrancados da terra, simplesmente morrem, estão morrendo, vão morrer”. No final desse take, a senhora e uma menina índia olham em direção à câmera, demonstrando a passividade dos índios perante a situação e como se as duas índias estivessem prestando atenção na fala do narrador: “a senhora é cúmplice! Perdoe a frase de efeito. Mas quem agora sabe e não impedir esse genocídio passa a ser cúmplice. Do presidente à minha mãe”. Nesse mesmo take, a senhora índia aponta com a mão para o prédio onde está à frente, como se informasse que aquele habitat não era seu. O prédio onde os índios estão à frente é de cores vermelho, verde e branco, remetendo às cores da bandeira de Portugal, que foi o primeiro país a praticar atos de desapropriação aos índios. Nos take 75 e 79, são exibidas imagens de uma menina índia que limpa os seus cabelos, o que remete a uma tentativa de libertação dos atos corruptores.

Após tematizar sobre a desapropriação de terras indígenas, o documentário apresenta depoimentos de Gilse Cosenza e Angeli entre os takes 83 e 89. Nessa estrutura, Gilse fala sobre os problemas enfrentados no período em que esteve presa, durante a ditadura militar, e Angeli fala sobre as dificuldades encontradas por ele no momento de greve dos jornalistas. Gilse relata sobre sua prisão na ditadura; Angeli descreve que na greve dos jornalistas, ele teve dificuldades financeiras porque parou de receber salários; Gilse conta que as presas tiveram direito de ter acesso ao *Jornal do Brasil*, e que através dos cartuns, Henfil se comunicava com ela; Angeli fala que Henfil o ajudava financeiramente no período de greve dos jornalistas; Gilse conta que a mãe dela, Gilda e Henfil levaram sua filha Juliana para lhe visitar na prisão; Angeli afirma que Henfil era muito solidário e amigo; Gilse relata que chamava a Gilda de *Muito Obrigada*, pelo fato de Gilda cuidar de sua filha enquanto Gilse estava na prisão. Todos os takes da estrutura estão enquadrados em close-up, o que demonstra a intenção do cineasta em causar emoção ao público nas falas de momentos difíceis vivenciados pelos depoentes.

Após exibir momentos de dificuldade enfrentados por Gilse e Angeli durante a ditadura militar, o documentário exibe uma animação no take 90. Nesse desenho, a

personagem Graúna movimenta-se da esquerda para direita da tela, onde esbraveja e resmunga. Essa animação remete ao sentimento de raiva pelos fatos expostos na estrutura anterior, onde os entrevistados falam sobre a prisão e a greve dos jornalistas durante o período ditatorial.

Entre os takes 91 e 100, o documentário apresenta a narração da sétima carta. Nesse relato, Henfil afirma que somente sabe escrever, defender e amar a coletividade, mas não individualmente, o que remete ao fato de seus cartuns serem publicados em jornais de massa. No final da carta, sob um clima nostálgico, o cartunista fala da vontade de juntar-se ao povo: “um dia, vou rasgar o papel que escrevo, rasgar o bloco que desenho, rasgar até esse recado covarde e vou me melar e besuntar com vocês, tudo com meu grande beijo”. Dos dez takes dessa estrutura narrativa, oito remetem à coletividade, para quem Henfil somente sabe escrever. Os takes que remetem ao coletivo são: diversas janelas de prédios, presidiários em janelas de detenções, várias pessoas atravessando uma faixa de segurança, diversas casas em cima de um morro e barracas em um espaço comercial. Em toda essa estrutura narrativa, há uma trilha ao fundo sob forma de batimento cardíaco, o que proporciona maior emoção à fala do narrador e ao público.

No take 91, a realização de uma panorâmica de baixo para cima sobre um prédio transmite a sensação de ascendência (de indivíduo para coletividade). Essa tomada também reforça a fala do narrador: “eu nunca soube amá-los como indivíduos”. No take 92, no mesmo momento em que o narrador afirma: “eu nunca soube aceitá-los como feios, fracos e lentos”, são enquadrados, em plano próximo, presidiários que estão na janela de uma detenção. A montagem da imagem com a fala produz o sentido de que os presidiários sentem-se “feios, fracos e lentos” no interior da prisão. No take 93, no mesmo momento em que o narrador fala: “me mostrem um hospital e derramarei rios e mares”, presidiários na janela de um detenção são enquadrados em plano geral, o que denota que Henfil chora pelos necessitados (presidiários, doentes).

No take 94, a câmera realiza um plongê sobre pessoas atravessando uma faixa de segurança. Essa imagem demonstra que Henfil apenas imagina as pessoas, mas não as conhece pessoalmente. Nesse take, no mesmo momento em que o narrador fala: “massa, povo, conjunto”, as pessoas se aglomeram ao centro da faixa de segurança, demonstrando os cuidados do cineasta na montagem do filme. No take 96, são exibidas imagens de barracas amarelas e azuis, demonstrando que Henfil escreve para o povo brasileiro.

No take 97, a câmera realiza uma panorâmica de cima para baixo sobre as janelas de um prédio, ao mesmo tempo da narração: “sem contato manual, sem intimidade, sem entregar.

Por que desenho, por que escrevo cartas?”. O movimento para baixo transmite o sentido de descendência, como se Henfil estivesse arrependido de escrever para o coletivo e quisesse praticar o contato individual. No take 98, simultaneamente à fala do narrador: “vou rasgar o papel que escrevo, rasgar o bloco que desenho”, é exibida a imagem de pouquíssimas pessoas movimentando-se sobre a faixa de segurança, o que remete à vontade de Henfil de amar individualmente. No take 99, no mesmo momento em que o narrador afirma que vai “rasgar até esse recado covarde”, é apresentada a imagem de um prédio com paredes e janelas deterioradas e de cor cinza. Algumas dessas janelas estão abertas, e outras fechadas. Essa imagem causa uma sensação de melancolia e faz analogia com a fala de indignação do narrador. No take 100, são exibidas fitas em vermelho e branco, que tremulam sobre varais. As cores vermelho e branco remetem ao amor, que Henfil agora deseja ter individualmente.

Depois de demonstrar o caráter coletivo da escrita e do amor de Henfil, o documentário exhibe uma animação no take 101. Nesse desenho, a personagem Graúna movimenta-se até o centro da tela e mostra uma flor. Essa imagem remete à carta anterior, onde Henfil diz que nunca deu uma flor. A ação de oferecer uma flor ainda é direcionada à coletividade, pois é a massa de espectadores que está assistindo ao documentário. Essa cena transcorre quase toda em silêncio, exceto quando Graúna ergue a flor. Nesse momento, é introduzido o som de batimento cardíaco, que demonstra a alegria de Henfil enquanto oferece uma flor.

No take 102, é apresentada a oitava carta. Esse relato é escrito por Dona Maria, e fala sobre a saudade sentida pelos filhos ausentes (exilados). Na carta, Dona Maria afirma que sente mais saudades ainda no Natal e que chega a imaginar o filho exilado (Betinho) sentado na sala com toda a família. Dona Maria ainda fala que sentiu esperança do fim do exílio dos filhos quando o novo presidente entrou, e que mandou biscoitos para o Betinho pelo correio, comprovando que o remetente da carta anterior, sem identificação, foi mesmo Betinho.

A escolha de apenas um take longo para essa estrutura narrativa transmite a sensação de saudade e solidão. Além disso, a imagem do balão de ar furado, de cor amarelo, proporciona o sentimento de vazio existencial pela saudade do filho. Sob fundo da fala, é ouvido o som de ar enchendo o balão. A analogia entre som e imagem, onde o balão enche-se de ar ao mesmo tempo em que se esvazia, produz o sentido de que os sentimentos alegres não permanecem em Dona Maria devido à saudade pelos filhos. Além disso, o céu nublado ao fundo do balão também reforça o sentimento de tristeza da mãe. Nesse take, o balão furado não pára de movimentar-se, o que denota inquietação pela saudade sentida pelos filhos. Após a fala do narrador, o som do ar enchendo o balão se perdura por seis segundos, o que remete à

saudade intensa e duradoura de Dona Maria pelos filhos.

Depois de tematizar a saudade de Dona Maria pelos filhos exilados, o documentário, entre os takes 103 e 104, exibe os depoimentos de Luis Fernando Veríssimo e Lula. Nesses takes, Veríssimo e Lula falam sobre as cartas de Henfil para sua mãe e sobre o engajamento político de Dona Maria. Veríssimo afirma que, nas cartas que Henfil escrevia para a *Isto É*, ele parecia estar escrevendo diretamente para sua mãe; e Lula fala que Dona Maria participou de comícios e da campanha pelas *Diretas Já*.

Após exibir depoimento que falam sobre as cartas de Henfil e sobre o engajamento político de Dona Maria, o documentário apresenta, entre os takes 105 e 112, a narração da nona carta. Nesse relato, Henfil critica os atos de corrupção praticados no Brasil e cita o exemplo do desvio de verbas públicas do extinto INPS para a construção da Ponte Rio-Niterói e da hidrelétrica de Itaipu. Na carta, Henfil afirma que o governo diz que o povo está gastando demais com assistência médica, mas que na verdade, são as empresas que dão calote no INPS. O cartunista ainda critica o aumento de 10% da contribuição do INPS e afirma que a passividade da população perante essa medida acaba decretando 10% no aumento de doenças.

Dos oito takes da estrutura, em quatro deles são exibidas imagens de prédios públicos, três externas e uma internamente, demonstrando que os governantes são os responsáveis pelo desvio do dinheiro público. Nos três takes referentes a espaços ocupados pelo povo (duas casas e um hospital), não há pessoas nesses locais, o que remete à passividade do povo perante os atos de corrupção e a pouca participação política da população. O primeiro take da estrutura (105) situa o espectador de que a carta tematiza um assunto político, pois é exibida a imagem externa de três prédios públicos.

No take 106, é apresentada a imagem interna de um corredor imenso do Palácio do Planalto, que tem apenas quatro pessoas circulando. Essa imagem faz analogia com a fala do narrador: “desviaram dinheiro do INPS para a construção da ponte Rio-Niterói e da hidroelétrica de Itaipu”. Além disso, o vazio do corredor tem analogia com o esvaziamento dos cofres públicos. O tom de azul do interior do prédio faz remissão aos trabalhadores (azul é a cor da capa da carteira de trabalho) e também com as águas da hidrelétrica de Itaipu.

No take 108, o movimento da direita para esquerda que a câmera realiza sobre as diversas janelas de um prédio público é exibido no mesmo momento em que o narrador afirma: “porque estamos gastando demais com assistência médica”. Essa tomada de várias janelas faz analogia à coletividade, que segundo o governo, está gastando demais. No take 109, simultaneamente à fala do narrador: “90% da população brasileira corre do INPS”, é mostrada a imagem de um refeitório vazio, realizando uma total analogia entre imagem e fala

(fuga/vazio). No take 110, ao mesmo tempo em que o narrador afirma: “mas repetiram esta gigantesca mentira mil vezes e agora vão decretar o aumento da nossa contribuição para 10%”, é exibida a imagem de um ambiente vazio e escuro. Essa imagem causa uma sensação de tristeza e indignação. Nesse take, a trilha sonora dá uma pausa, e o silêncio causa maior dramaticidade à cena e à fala do narrador. No take 111, simultaneamente à narração: “vamos lá, gente: o povo acaba de decretar um aumento de 10% nas doenças!”, a câmera movimentase entre as camas de um hospital, mostrando o local onde as pessoas permanecem enquanto estão doentes. Nesse take, a trilha sonora adquire um tom alegre, ironizando a fala do narrador. No take 112, a câmera enquadra sobre uma parede desgastada e rabiscada, o que remete à desorganização do país.

Depois de realizar uma séria crítica aos atos de corrupção no Brasil, o documentário exhibe uma animação no take 113. Nesse desenho, em pleno sertão, os personagens Graúna, Bode Orelana, e o coronel Zeferino estão um acima do outro. Enquanto Graúna e Orelana observam para o horizonte, Zeferino lhes pergunta: “estão vendo alguma esperança aí?”. Essa falta de esperança remete à estrutura anterior, pois o acúmulo de atos de corrupção torna o povo cada vez mais pessimista.

Entre os takes 114 e 118, são exibidos depoimentos de Laerte, Angeli e Zuenir Ventura. Nessa estrutura, os depoentes falam sobre o engajamento de Henfil em movimentos sociais, sobre a crítica do cartunista aos tropicalistas e sobre características de seus cartuns. Laerte relata que em todos os movimentos e trabalhos que Henfil entrava, ele ia até o fim; Angeli fala que a crítica de Henfil contra o Caetano e o pessoal Odara era *jogo de cena*; Laerte relembra que, primeiramente, era fã de Caetano; após, não gostava mais da música dele porque achava que o cantor baiano estava realizando um serviço para a ditadura; e, em seguida, retornou a apreciar as canções de Caetano. Laerte ainda afirma que Henfil não gostava de Caetano por achar que o cantor era a favor da ditadura; Zuenir fala que Henfil, além de cartunista político, foi um cartunista do comportamento; e Angeli afirma que é inegável a influência do pessoal Odara na cultura dos anos 60 em diante.

Esse é o primeiro momento, em todo o documentário, que é exposta a rejeição de Henfil pelos tropicalistas. Embora essa estrutura não contenha depoimentos emocionantes, o cineasta manteve a preferência por enquadramentos fechados, pois em todos os takes os depoentes estão em close-up.

Após tematizar sobre o engajamento de Henfil nos movimentos sociais, a rejeição dele pelos tropicalistas e a característica comportamental de seus cartuns, é apresentada a narração da décima carta no take 110. Nesse take, Henfil fala da falta de ânimo e de esperança que se

abate sobre ele e sobre a população brasileira. Nessa carta, Henfil cita o pessoal Odara, com quem o cartunista mantém conflito, e afirma que eles o consideram como *coisa antiga*. No relato, Henfil culpa o sistema por tornar o povo pessimista e relembra que a falta de esperança proporciona a passividade. Ao final da carta, o cartunista brada em incentivo à população: “pessimistas de todo o Brasil, uni-vos! Somos a maioria! Às ruas!”.

A própria escolha do cineasta em realizar a estrutura com apenas um take longo já demonstra a falta de ânimo relatada por Henfil. O take inicia com o céu parcialmente nublado e finaliza com ele totalmente tomado pelas nuvens, demonstrando que o pessimismo tomou conta de todos os brasileiros. Após a fala do narrador: “pessimistas de todo o Brasil, uni-vos! Somos a maioria! Às ruas!”, é ouvido o trecho de uma música: “um marinheiro me contou que a boa brisa lhe soprou que vem aí bons tempos”. A união da fala do narrador com o trecho da música incentiva o sentimento de esperança entre os espectadores. Quando o narrador afirma: “uni-vos! Somos a maioria!”, a tela exhibe o céu quase totalmente tomado pelas nuvens, realizando uma analogia entre fala e imagem (nuvens/povo). Nesse take, o ritmo da trilha sonora é ascendente, como forma de despertar no espectador o sentimento de luta. No final do take, a trilha sonora adquire o estilo de um samba, que é um ritmo musical popular no Brasil.

Após tematizar sobre o pessimismo presente entre a população brasileira, o documentário exhibe os depoimentos de Angeli e Zuenir Ventura entre os takes 120 e 123. Nessa estrutura, os depoentes falam sobre peculiaridades da vida de Henfil. Angeli conta que Henfil prestava atenção nos detalhes e que ele era *atenado*; Zuenir fala que havia a consciência de finitude entre Henfil e Betinho, e que eles tinham a impressão de que iriam morrer antes da hora. Zuenir ainda lamenta que Henfil morreu cedo, aos 43 anos; Angeli recorda a primeira vez em que Henfil fumou maconha com os amigos; e Zuenir fala que Henfil tinha pressa em alterar a situação brasileira. Ao expor que Henfil fumava maconha com seus amigos, o cineasta demonstra originalidade no documentário e ainda transmite credibilidade ao público. Devido a essa estrutura falar exclusivamente sobre Henfil e por conter depoimentos emocionantes, o cineasta utilizou enquadramentos close-up em todos os takes dessa estrutura.

Depois de exhibir depoimentos que relatam peculiaridades da vida de Henfil, o documentário apresenta, entre os takes 124 e 132, a narração da décima primeira carta. Nesse relato, em forma de carta de pedido da Natal, Henfil fala que foi solidário com o povo o ano inteiro e que defendeu, principalmente, as minorias em seus cartuns (grevistas, prostitutas, negros, homossexuais e mulheres). No final do relato, Henfil afirma que espera o

reconhecimento da população pelo seu trabalho em prol dela, e que quando chegar a meia-noite na data do Natal, ele deseja que todos entrem pela janela e façam-no chorar de alegria. Dos nove takes da estrutura, oito deles têm imagens que fazem referência ao Natal, apresentando elementos como um Papai Noel de plástico, árvores de natal, luzes e uma pequena capela. Desses nove takes, seis são gravados em ambientes escuros, o que remete à nostalgia causada pelo Natal. No mesmo momento em que o narrador fala: “eu fui bom este ano, mãe. Eu acho que fui muito bom. Eu fui solidário com todos os meus irmãos”, é exibida a imagem de um homem que sobe as escadas segurando um Papai Noel de plástico. A imagem da ascensão do homem faz analogia com a bondade e solidariedade de Henfil (movimento para cima/bom).

No take 125, é exibida a imagem de uma árvore de natal que se ilumina aos poucos. A iluminação dessa árvore ocorre sucessivamente, assim como a citação dos auxílios prestados por Henfil: “eu fui solidário com todos os meus irmãos Betinhos. Fiz greve com todos os Lulas. Quebrei Belo Horizonte como todos os peões”. No take 124, simultaneamente à narração: “voltei para o país que me expulsou como todos os Juliões”, é exibida uma tomada da parte interna de uma casa com paredes verdes e uma janela aberta de cor azul. A cor verde e azul remete às cores da bandeira do Brasil e a janela aberta, produz o sentido de que o país recebeu Henfil *de braços abertos*. O ambiente escuro e os quadros antigos dispostos na casa remetem ao ressentimento em voltar para um país que o expulsou. Nos nove takes, há ambientes desgastados (paredes pichadas e deterioradas, janelas e móveis também corroídos), o que aumenta a nostalgia do espectador em relação ao Natal.

No take 128, ao mesmo tempo em que o narrador fala que esteve ao lado das minorias (“aspirei cola como todos os pixotes. Fui negro, homossexual”), é exibido a imagem de um ambiente fortemente escuro. Esse ambiente é iluminado por algumas luzes de natal, que estão inseridas em árvores. A imagem e a fala transmitem o sentido de que as minorias são a parte escura do país e que há alguém (Henfil) tentando iluminá-las. No take 129, simultaneamente ao enquadramento de uma pequena capela, há a narração: “fui Herzog, Santo Dias e Lyda Monteiro”, que são pessoas que assim como Henfil, lutaram contra a ditadura militar e também foram solidários com o povo. A imagem e a fala também são análogas nesse take (religiosidade/bondade). Nesse trecho, o narrador ainda acrescenta: “fui então muito bom este ano, mãe”, sob a mesma imagem da igreja, como se Henfil estivesse jurando que tinha sido bom durante o ano.

No take 131, ao mesmo tempo em que o narrador fala: “esperando que meia-noite todos entrem pela minha janela. Me façam chorar de alegria”, é exibida a imagem de uma

menina saltitando e sorrindo, fazendo uma total analogia entre imagem e narração. O enquadramento em close-up da menina mostra com mais detalhe sua alegria e, assim, causa mais emoção ao público. No take 132, é exibida a imagem de um homem que desce as escadas com um Papai Noel de plástico sobre a cabeça, contrastando com o primeiro take dessa estrutura narrativa, onde o homem subia essa mesma escada segurando o Papai Noel.

Após demonstrar a solidariedade de Henfil em seus cartuns, o documentário exhibe os depoimentos de Luis Fernando Veríssimo, Lula, Angeli, Laerte, Iza e Zuenir entre os takes 133 e 139. Nessa estrutura, os depoentes falam, em clima nostálgico, sobre a morte e a saudade por Henfil. Veríssimo afirma que todas as críticas e a escrita de Henfil permanecem até os dias atuais; Lula fala que Henfil deve estar *zombando* dele e do povo em algum lugar no céu. Lula ainda acrescenta que se o outro mundo (céu) é para pessoas boas e justas, Henfil deve estar em um lugar privilegiado; Angeli revela que não conseguiu resolver um conflito entre ele e Henfil, antes da morte do cartunista (opiniões contrárias sobre o pessoal Odara); Laerte fala que viu Henfil pela última vez no apartamento dele, e que ele estava doente e falava pouco; Iza afirma que Henfil foi a primeira grande perda da vida dela; Zuenir permanece em silêncio e com a mão direita escorando sua cabeça; e Lula expõe que tem muitas saudades de Henfil. A totalidade de enquadramentos close-up nessa estrutura, o silêncio e pausas nos depoimentos demonstram a intenção dos cineastas em causar emoção no espectador.

Entre os takes 140 a 148, sob imagens de Dona Maria e Henfil, há apenas o som de uma trilha sonora. Nos takes 140 e 141, são exibidas duas imagens de Dona Maria, fazendo referência ao título do documentário: *Cartas da Mãe*. O primeiro take é enquadrado em close-up para identificá-la com mais detalhe, e o segundo, é em plano americano. Entre os takes 142 e 145, são exibidas imagens de Dona Maria com Henfil. Em dois dos takes, Henfil está de costas para a mãe, como se estivesse separado dela (exílio). No take 143, Henfil e Dona Maria aparecem observando para baixo, como se tivessem lendo as *Cartas da Mãe*. No take 146, é exibida a imagem de Henfil sorrindo e segurando um papel em suas mãos. Logo em seguida, no take 147, Dona Maria também aparece sorrindo, demonstrando felicidade pelas cartas do filho. As imagens dessa estrutura são em preto e branco, transmitindo a sensação de passado e nostalgia.

Entre os takes 149 e 159, o documentário apresenta a narração da décima segunda carta. Nesse relato, o remetente é Dona Maria, que pede para Henfil ter cuidado com as cartas da *Isto É*, porque elas podem ser censuradas. Em três takes dessa estrutura, Henfil desenha três de seus principais personagens: o Bode Orelana, a Graúna e o coronel Zeferino. Em

quatro takes, Henfil aparece sorrindo, fazendo uma analogia com o gênero de sua obra: humor, e demonstra a intenção do cineasta em dar ênfase ao Henfil alegre. O take 154 exalta ainda mais o humor de Henfil, ao mostrá-lo ajeitando o cabelo, lambendo o dedo, passando-o sobre a orelha e sorrindo. No take 150, a câmera movimenta-se de Henfil sorrindo para Dona Maria séria, o que denota a preocupação dela com as cartas da *Isto É*. No take 151, ao mesmo tempo em que o narrador fala: “eu faço votos que você esteja com saúde e feliz”, aparece uma imagem de Henfil com um intenso sorriso, fazendo uma total analogia entre imagem e narração. No take 153, simultaneamente à fala do narrador: “Henriquinho, você é louco? Cuidado, meu filho, com as cartas de *Isto É*. Estão engraçadas”, a câmera faz um movimento de baixo para cima até o rosto despreocupado de Henfil. Esta despreocupação é própria de Henfil, que não teme a censura de suas críticas.

No take 158, é exibida uma imagem desfocada de Henfil e Dona Maria, o que transmite a sensação de desaparecimento, fuga e morte. Nesse take, é introduzido um silêncio que causa maior dramaticidade ao espectador. No take 159, sob o mesmo silêncio, Henfil coloca sua cabeça para fora de um carro, observa para ambos os lados, e recolhe sua cabeça novamente para dentro do automóvel, produzindo o sentido de despedida. Ao observar para ambos os lados, Henfil demonstra que não tem mais saída e que precisa partir.

No take 160, Lula afirma que os cineastas não têm o direito de realizar um filme que seja triste sobre Henfil. Lula está enquadrado em médio primeiro plano e aponta o dedo para o entrevistador, como forma de imposição. Esse take demonstra a intenção do cineasta em mostrar que apesar do final nostálgico, o documentário sobre Henfil não transmite tristeza.

No take 161 é apresentada uma animação. No desenho, um dos personagens fradinhos realiza o gesto “top, top”, batendo a palma interna na mão esquerda sobre a mão direita em punhos. Esse “top, top” tem o mesmo sentido de *estamos ferrados, nos demos mal*, e faz uma analogia com a morte de Henfil e também com a degradante situação brasileira.

No take 162, é exibido um letreiro ao centro da tela informando: “O henfil foi uma figura crítica no Brasil da mesma forma que o Garcia Lorca na luta contra o fascismo espanhol; ele fez aquilo que a gente descobre em alguns poemas do Drummond durante a ditadura de Vargas e nas críticas do Neruda aos diversos regimes autoritários da América Latina. Ou seja, usou o código da arte para abrir um clarão num tempo escuro.” (Frei Betto). Nesse letreiro, frei Betto reforça a atuação crítica de Henfil contra o regime ditatorial no Brasil. Ele ainda exalta a criatividade de Henfil em utilizar a arte como tentativa de modificar a situação degradante do país.

No take 165, ocorre o último depoimento do documentário, onde Laerte afirma: “ele

era muito encrenqueiro também né”. Laerte está enquadrado em close-up, assim como a maioria dos depoentes do documentário. Nesse take, o filme finaliza, reforçando o espírito crítico e revolucionário do cartunista Henfil, quando sobem os créditos, remetendo à vida interrompida de Henfil e da própria população brasileira.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como explicitado na introdução desse trabalho, a proposta de estudo baseou-se em compreender as técnicas de montagem cinematográfica e os respectivos efeitos de sentido no documentário em curta-metragem *Cartas da Mãe* (2003). Sob a gama de produções documentais brasileiras do início desse século, a escolha de *Cartas da Mãe* foi realizada pela curiosidade em entender a forma como os cineastas Fernando Kinas e Marina Willer mantiveram a compreensão do filme apesar de substituir a voz do saber do realizador pela narração de cartas escritas pelo próprio personagem principal do documentário e apresentadas de forma acronológica. Além disso, outro fato que despertou o interesse em analisar *Cartas da Mãe* foi a abordagem de duas temáticas, que apesar de distintas, são relacionadas devido à participação ativa de Henfil em seus cartuns críticos e em movimentos contrários à ditadura militar brasileira nas décadas de 70 e início dos anos 80.

A partir da compreensão dos tipos de montagem cinematográfica expostos por Sergei Eisenstein, Ken Dancyger e Marcel Martin, realizou-se uma análise da montagem narrativa empregada em *Cartas da Mãe*. A alternância de estruturas narrativas com narrações de cartas que enfocam a analogia entre dubladores e governantes, o esquecimento dos problemas sociais no período de Copa do Mundo, a repressão ditatorial contra sindicalistas, a separação familiar causada pelo exílio, a desapropriação de terras indígenas, os atos de corrupção no Brasil, o pessimismo presente entre a população brasileira; e com depoimentos que criticam a ditadura militar e expõem os momentos de dificuldade enfrentados pelos depoentes nesse período, deixa explícita a utilização de uma montagem paralela. Como mencionado anteriormente, nesse tipo de montagem há aproximação de fatos que estão em ordem acronológica e cuja simultaneidade rigorosa não é necessária para que a interpretação dos planos seja racional.

Em *Cartas da Mãe*, a narração de cartas não é realizada em ordem cronológica, porém, a alternância de fatos além de proporcionar uma compreensão racional sobre os problemas sociais brasileiros, tem sempre relação à mesma temática: o governo ditatorial. Reiterando esta afirmativa, traz-se o exemplo do filme de Griffith, *Intolerância*, citado por Martin (2007) e pelo presente trabalho no primeiro capítulo, que possui montagem semelhante ao do curta-metragem *Cartas da Mãe*. O filme de Griffith contém narrações de quatro acontecimentos acronológicos paralelos: 1) a conquista de Ciro sobre a Babilônia, 2) a Paixão de Cristo, 3) a chacina de São Bartolomeu e 4) a condenação de um inocente à pena de morte

nos Estados Unidos. A alternância de planos contendo esses fatos deixa em explícito para o espectador que a **intolerância** está presente em todos os períodos históricos. A mesma estratégia de montagem é utilizada em *Cartas da Mãe*, que insere o governo ditatorial em todos os problemas sociais brasileiros e em todos os sub-segmentos do filme.

A força da montagem em *Cartas da Mãe* é que a narrativa sendo montada com esta técnica – a montagem paralela – reforça as outras temáticas além da ditadura militar. Por meio de estruturas narrativas que exibem depoimentos enfocando características pessoais de Henfil: da vida amorosa, dos cartuns, do engajamento político, da rejeição pelos tropicalistas, se pode compreender que uma personalidade diferenciada e contestadora só poderia estar fora da cultura brasileira, fora do país, fora dos sistemas de repressão e, por isso, neste contexto, a função da montagem paralela é a de criar um outro país, um outro espaço. Esta outra realidade vai sendo construída exatamente para fortalecer o efeito de sentido de exterior, de externo à nação e reforça, também, o entendimento sobre a condição social presente no texto fílmico documental.

Também a narração de cartas tematizando o caráter coletivo da obra de Henfil e a solidariedade dele em seus cartuns, proporciona, no final do documentário, uma compreensão racional sobre a personalidade e características da obra de Henfil. Ao utilizar a montagem paralela para mostrar a obra solidária, coletiva, e social de Henfil, o texto fílmico documental produz o efeito de sentido de engajamento, construindo junto aos espectadores a solidariedade com o relato, a identificação de algumas marcas como o apoio ao próximo, o coletivo, o espírito de grupo, ceifado pela ditadura militar, mas que pode ser resgatado a qualquer momento a partir do engajamento que o próprio filme suscita.

Além da montagem paralela, outros tipos de montagem cinematográfica também estão presentes no documentário *Cartas da Mãe*, apesar de não proporcionarem a mesma compreensão abrangente do filme. Entre eles estão: a **montagem rítmica**, que dá ritmo à narrativa, não deixa que ela torne-se monótona e ainda a disponibiliza uma intensidade dramática. Essa montagem está presente em *Cartas da Mãe* na mudança de tom na trilha sonora e na passagem de planos gerais para fechados, de estruturas narrativas longas para curtas e de takes com pouca duração para longos.

O interessante em *Cartas da Mãe* é que a utilização de animações, que complementam as estruturas anteriores, quebra o ritmo da narrativa, fazendo com que o espectador não passe diretamente de um assunto a outro.

No documentário *Cartas da Mãe* está também presente a **montagem intelectual**, que foi proposta por Eisenstein (2002). Exemplos dessa montagem estão em takes onde são

exibidos um cachorro comendo detritos alimentares em frente a um muro pintado com a bandeira do Brasil, quadros de governantes baianos sob a narração informando sobre a desapropriação dos índios e uma árvore de Natal iluminando-se sob a narração de uma carta-sapato de Henfil. As informações contidas nesses takes fazem com que o espectador associe-as a conhecimentos pré-existentes, o que facilita a compreensão do significado dos planos.

Além disso, em *Cartas da Mãe* está também presente a **montagem sonora**. Esse tipo de montagem é exemplificado no documentário por estruturas que enfocam fatos tristes (separação familiar causada pelo exílio) e que têm acentuado esse sentimento de tristeza pela introdução de uma trilha sonora com tom melancólico. Ao contrário disso, nas estruturas em que são realizadas críticas (aumento da contribuição do INPS), a introdução da trilha sonora alegre dá um tom irônico à narração.

Finalmente, há também a **montagem expressiva** em *Cartas da Mãe*. Esse tipo de interpretação fílmica foi exposto por Martin (2007) e corresponde ao conflito de duas imagens que produz um conceito ou sentimento no espectador. Como exemplo no documentário estudado, está o conflito de imagens das arquibancadas do Maracanã vazias com a de meninos jogando futebol em um solo arenoso. A interpretação desses planos aliada à narração do filme produzem o conceito de que a seleção não é do governo, mas sim, do povo e que, como tudo não é governo, é o povo quem deve decidir sobre suas vidas.

Em relação aos efeitos de sentido provocados em *Cartas da Mãe*, é predominante os sentimentos de *nostalgia*, *tristeza* e *indignação* proporcionados pelo documentário. Vários elementos fílmicos aliados à narração das cartas constroem esse sentimento no espectador. Entre esses elementos, estão os empregos de trilhas sonoras melancólicas, de enquadramentos em close-up e iluminação intensa nas entrevistas, de cores frias como o cinza e o marrom, de figuras populares, de enquadramentos em plongê, de crianças como personagens, de planos exibindo locais vazios, de takes longos, de imagens com movimentos concêntricos e agitados, de locais sombrios, de tomadas apresentando pessoas estáticas, de enquadramentos close-up nas imagens sob narração em *off*, de imagens de pessoas excluídas (presidiários), de imagens de ambientes coletivos e governamentais. Enfim, o conjunto desses elementos constrói um sentimento de melancolia pela morte de Henfil e pelo passado histórico, e também de indignação pelos problemas sociais brasileiros. A provocação desses sentimentos está presente em grande parte do documentário.

Em *Cartas da Mãe*, duas formas de dissimulações estão presentes no documentário. Primeiramente, na introdução do filme é exibido um letreiro informando: “este filme é uma homenagem ao cartunista Henfil”. No entanto, o que se observa no decorrer do documentário

é que a temática dos problemas sociais ocorridos durante o período de ditadura militar tem a mesma ênfase no filme. Além disso, no final do curta-metragem é apresentado um depoimento de Lula impondo aos cineastas do filme que eles não têm o direito de realizar um filme sobre Henfil que transmita a sensação de tristeza. Na verdade, esse é o sentimento que prepondera na maioria do documentário.

Enfim, observa-se que três características são preponderantes em *Cartas da Mãe*. Primeiramente, concluiu-se, por meio dos conceitos de teóricos e pela posterior análise do filme, que o documentário possui uma montagem narrativa paralela que produz uma compreensão abrangente e satisfatória sobre o filme, e outras formas de interpretação fílmica que fornecem intensidade dramática e compreensão dos planos ao espectador. Além disso, constatou-se que grande parte dos elementos fílmicos de *Cartas da Mãe* é utilizada com a intenção de causar sentimentos de nostalgia e tristeza perante a morte de Henfil e indignação com os problemas sociais brasileiros. Finalmente, observou-se que, apesar do documentário não ser inserido no contexto hollywoodiano de ilusão através do cinema, o curta-metragem apresenta dissimulações que tentam enganar o espectador. Esses disfarces, como mencionado, são planos informando que o documentário apresenta apenas uma temática e que o filme não transmite a sensação de tristeza no espectador. Enfim, apesar da tentativa de ludibriar o espectador em dois takes, não há como negar a criatividade dos cineastas em realizar uma montagem paralela através da narração de cartas escritas pelo próprio Henfil. Com certeza, a transmissão de uma compreensão satisfatória é muito mais dificultosa nesse tipo de montagem que na mera montagem linear, onde uma temática se desenrola em ordem cronológica durante todo o filme. Apesar disso, Fernando Kinas e Marina Willer aceitaram o desafio, e o resultado foi o êxito da alternância paralela de estruturas acronológicas na transmissão de entendimento ao público. No documentário, foi de extrema relevância apresentar ao espectador a pessoa revolucionária, humorística e ao mesmo tempo amável que foi Henfil. Além disso, *Cartas da Mãe* desempenhou um papel indispensável ao tentar conscientizar a população brasileira sobre os problemas sociais brasileiros. Enfim, após assistir ao curta-metragem, é inevitável refletir sobre a carência de cidadãos com o mesmo espírito crítico de Henfil. E essa carência torna-se ainda mais acentuada ao imaginar que os problemas sociais do passado ainda estão vigentes na atualidade brasileira.

REFERÊNCIAS

ALTAFINI, Thiago. **Cinema Documentário Brasileiro: Evolução Histórica da Linguagem**. 1999. 26 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Jornalismo) - Universidade Metodista de Piracicaba, Piracicaba, SP, 1999. Disponível em: <<http://www.bocc.uff.br/pag/Altafini-thiago-Cinema-Documentario-Brasileiro.pdf>>. Acesso em: 08 jan. 2010.

ANDRÉ, Crislaine; GONÇALVES, Rosana. **A mãe e a madrasta: um estudo das cartas de Henfil**. In: SIMPÓSIO 45: LITERATURA, HISTÓRIA, E PRÁTICAS CULTURAIS. 2., 2008, Maringá, PR. **Anais eletrônicos...** Guarapuava, PR: Unicentro, 2008. Disponível em: <web03.unicentro.br/pet/pdf/08_crislaine.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2010.

COLUCCI, Maria Beatriz. **Violência urbana e documentário brasileiro contemporâneo**. 2006. 166 f. Tese (Doutorado Parcial em Multimeios) – Programa de Pós-graduação em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?down=000400906>>. Acesso em: 15 fev. 2010.

DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo: história, teoria e prática**. Tradução: Maria Angelica Marques Coutinho. 6ª reimpr. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

DA-RIN, Sílvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

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

_____. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EMERIM, Cárilda. **Quase nada é verdade: uma reflexão sobre os documentários gaúchos dos anos 80**. 1992. 100 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Jornalismo) – Faculdade dos Meios de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1992.

ENCICLOPÉDIA ABRIL CULTURAL. 2. ed. São Paulo: Abril S.A., 1976. 15 v.

KINAS, F.; WILLER, M.; TRATTORIA DI FRAME. **Cartas da Mãe**. São Paulo: Máquina Produções, 2003. Disponível em: <http://www.portacurtas.com.br/pop_160.asp?cod=1554&Exib=5937>. Acesso em: 27 mar. 2010.

LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução: Paulo Neves. Revisão técnica: Sheila Schwartzman. 2ª reimp. São Paulo: Brasiliense, 2007.

NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica: de Platão a Peirce**. São Paulo: Annablume, 1995.

_____. **A semiótica no século XX**. São Paulo: Annablume, 1996.

PALÚ, João Paulo. **As relações no processo de montagem cinematográfica entre os filmes “Um homem com uma câmera” e “Koyaanisqatsi”**. 2008. 102 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Bauru, SP, 2008. Disponível em: <http://www.faac.unesp.br/posgraduacao/Pos_Comunicacao/pdfs/joaopaulo.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2010.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?**. São Paulo: Senac SP, 2008.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.