

A história da cabana contada por seus primeiros moradores: processo de análise e experimentação na construção de um documentário.

Andrea Adelina Vieira Santos.

Cita: Andrea Adelina Vieira Santos (2016). *A história da cabana contada por seus primeiros moradores: processo de análise e experimentação na construção de um documentário*. Frutal-MG: Prospectiva.

Dirección estable:

<https://www.aacademica.org/editora.prospectiva.oficial/62>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.

Para ver una copia de esta licencia, visite

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <http://www.aacademica.org>.



Andrea Adelina Vieira Santos

**A história da cabana contada por
seus primeiros moradores: processo
de análise e experimentação na
construção de um documentário**



Andrea Adelina Vieira Santos

A história da cabana contada por seus primeiros
moradores: processo de análise e experimentação na
construção de um documentário

Frutal-MG
Editora Prospectiva
2016

Copyright 2016 by Andrea Adelina Vieira Santos

Capa: Jéssica Caetano

Foto de capa: Internet

Revisão: A autora.

Edição: Editora Prospectiva

Editor: Otávio Luiz Machado

Assistente de edição: Jéssica Caetano

Conselho Editorial: Antenor Rodrigues Barbosa Jr, Otávio Luiz Machado e Rodrigo Portari.

Contato da editora: editorapropectiva@gmail.com

Página: <https://www.facebook.com/editorapropectiva/>

Telefone: (34) 99777-3102

Correspondência: Caixa Postal 25 – 38200-000 Frutal-MG

VIEIRA SANTOS, Andrea Adelina.

A história da cabana contada por seus primeiros moradores: processo de análise e experimentação na construção de um documentário. Frutal: Prospectiva, 2016.

ISBN: 978-85-5864-071-8

1. Documentário. 2. Documentário de busca. 3. Memória. 4. Oralidade I. Vieira Santos, Andrea Adelina. II. Universidade do Estado de Minas Gerais. III. Título.

Agradecimentos

À professora Rachel Vianna, que esteve ao meu lado como amiga e como guia acadêmico.

Ao meu marido Marcus Vieira, companheiro e também idealizador dos nossos projetos.

“Vou continuar a filmar enquanto não tiver nada a dizer”
(COUTINHO, s.d.)

Lista de ilustrações

Figura 1 – Cenas do filme “O fim e o princípio”. As imagens apresentam respectivamente a equipe dentro da van no caminho para a cidade, a chegada na cidade e a representante da pastoral, Rosa, indicando os entrevistados

Figura 2 – Personagens entrevistados

Figura 3 - Cenas cotidianas filmadas por Perlov

Figura 4 - Dona Carmem e Dona Nilza no momento da entrevista

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. REFERENCIAL TEÓRICO.....	14
1.1 Objetividade e subjetividade no cinema documental.....	16
1.2 A 'mise-en-scène' do documentário.....	25
1.3. Oralidade e memória no documentário.....	32
1.4. Modos de representação.....	34
1.5 Ética na representação documental.....	43
2. UM EXERCÍCIO DE ANÁLISE DAS CARACTERÍSTICAS ESTÉTICAS DO GÊNERO DOCUMENTÁRIO.....	47
2.1 "O fim e o princípio" - Eduardo Coutinho.....	47
2.2 "Diários" - David Perlov.....	47
2.3 Coutinho e Perlov.....	61

3. PROJETO DO DOCUMENTÁRIO SOBRE A CABANA DO PAI TOMÁS.....	63
3.1 Proposta do documentário.....	63
3.2 Elaboração do documentário.....	66
3.3 Experimentação e reflexão.....	69
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	74
Referências.....	76

Introdução

Concorrendo na categoria Fundo de Projetos Culturais (FPC) da Lei de Incentivo Municipal de Belo Horizonte (LIMC edital 2014), o projeto *Da lona ao Pai Tomás: a história da Cabana contada por seus primeiros moradores* propõe criar um vídeo documentário no formato média metragem, com 60 minutos de duração. A ideia de realizar o documentário partiu da inquietação da dupla de diretores, Marcus Vieira e eu, ao perceber que a comunidade em que vivemos possui raros registros documentais sobre sua história.

Através do estúdio de fotografia e vídeo Artmagem, aberto no bairro há dois anos e meio, prestamos serviço dentro e fora da comunidade, tendo a oportunidade de conhecer as histórias e anseios das pessoas que nos procuram. Somos bibliotecários e a preocupação com os registros de memória nos acompanha, inclusive, no resguardo dos arquivos que geramos e reproduzimos para nossos clientes. Marcus está concluindo sua segunda graduação, Cinema de Animação e Artes Digitais pela UFMG, aprofundando seus estudos em cinema documentário e iniciando algumas experiências com o gênero.

A ideia de fazer o documentário do bairro, até então vaga, tomou corpo quando Eustáquio Almeida procurou o Artmagem para digitalizar fotografias antigas do bairro. Profundo conhecedor da história local, Eustáquio coleciona registros iconográficos do Cabana e aspira montar um centro cultural informal em sua própria residência. Informado sobre a possibilidade de montar o documentário, tornou-se o seu mais entusiasmado defensor, cobrando ações no sentido de concretizar essa ideia. Para apoiar a redação do projeto de lei, procuramos a produtora e filósofa Marci Silva, que se apaixonou pela rica história do bairro e se integrou à equipe. A seu convite, Alexsandro Augusto, morador de longa data e participante ativo no cenário cultural da comunidade juntou-se ao grupo. Com essa equipe, em Janeiro de 2015 nos reunimos para escrever o projeto para a Lei de Incentivo Municipal.

O grupo entendeu que era importante entrar em contato com alguns moradores, iniciar as filmagens e produzir um *teaser*. A elaboração do projeto incluiu também uma pesquisa bibliográfica sobre o bairro, com o objetivo de levantar os registros escritos sobre a sua história. Consultamos jornais da época da ocupação, levantamentos estatísticos do IBGE, dentre outros documentos que

versavam sobre a comunidade. Precisávamos entender como os personagens políticos e os moradores tiveram seus interesses traduzidos pela mídia naquele momento, até mesmo como tema norteador das entrevistas. O projeto juntamente com o *teaser* foram submetidos à lei de incentivo em fevereiro de 2015.

No dia 05 de maio de 2015 saiu o resultado da primeira etapa da lei de incentivo - fomos aprovados na análise documental. O resultado final está previsto para o final de julho de 2015. Ainda no mês de maio, optei por tomar o gênero documentário objeto de estudo desse trabalho. Queria entender como a nossa proposta poderia transmitir com segurança e sinceridade a ideia primária que havíamos imaginado: a memória através da oralidade e da imagem. Paralelamente à pesquisa, continuamos a busca de nossos personagens. Não tínhamos a intenção de parar as filmagens até a aprovação, pois corríamos o risco de não contar com algumas pessoas de idade avançada. Analisando o material produzido, percebi que era necessário conhecer melhor o trabalho de alguns cineastas e a teoria sobre o cinema documentário. Para tal, contei com o auxílio do Marcus para o levantamento bibliográfico sobre o gênero.

O trabalho foi estruturado em três capítulos. O primeiro, de cunho teórico, trata da objetividade e subjetividade que permeiam a criação do documentário. Considerado como forma de registro e arquivo, sua construção envolve um jogo de intenções dos vários sujeitos envolvidos - diretor, roteirista, patrocinador, personagens, público. Apoiado, muitas vezes, no relato oral e na imagem do "real", o documentarista estabelece uma relação com o objeto para criar um olhar particular e autoral. No documentário de busca, o diretor surge também como um personagem da cena, registrando o processo de construção do filme e assumindo os riscos da imprevisibilidade. Mesmo dentro desse formato de documentário, não existe um conjunto fixo de regras que o definem. Dentro desse cenário, estudiosos como Bill Nichols e Fernão Pessoa Ramos propõem uma série de categorias que ajudam a pensar o gênero documentário, embora indicando que essas categorias estão sujeitas a mudanças.

O segundo capítulo parte dessas categorias para um exercício de análise. Examinamos "O fim e o princípio", de Eduardo Coutinho, e "Diários", de David Perlov, a fim de entender as estratégias de manipulação envolvidas na *mise-en-scène*. A escolha dos dois se deu pela forma como apresentam o ponto

de partida e a estruturação dos documentários. Eduardo Coutinho é uma referência para toda uma geração de cineastas, reconhecido nacional e internacionalmente por sua obra. Sua forma única de abordagem ao entrevistado consegue criar uma proximidade intensa entre o mesmo e a câmera e, ao mesmo tempo, sem forçar a criação de relações inexistentes. Coutinho mantém a distância exata entre a aproximação e o distanciamento de seus entrevistados, deixando para o espectador, todas as interpretações futuras de seu filme. Não menos importante, David Perlov em sua obra consegue trabalhar muito bem entre os limites do público e do privado. Ele consegue trazer uma gama de interesses públicos ao externar as pequenas tarefas do cotidiano. Embora de forma incauta, possamos inferir na existência de certa ingenuidade em sua obra, o resultado é exatamente oposto: um cineasta experiente em busca de uma nova linguagem de cinema que já se saturou com o cinema (então) existente. Nesse sentido, os dois filmes servem como fonte de inspiração para o documentário *Da lona ao Pai Tomás: a história da Cabana contada por seus primeiros moradores*. No terceiro capítulo, o estudo retoma o ponto de partida, ao refletir sobre o material coletado e a coletar para a criação do documentário.

1. Referencial teórico

O cinema-documentário pode ser considerado como forma de registro e arquivo da memória, permitindo sua fruição através do tempo. O gênero, muitas vezes, se apóia no uso contínuo da oralidade e na quase inexistência do movimento imagético. O documentarista Eduardo Coutinho já propunha uma reflexão sobre o tema ao pensar as dificuldades dos filmes que produzia: "Todo falado, que ninguém vai ver"¹. Ainda que o documentário tenha como característica principal sua abordagem narrativa, construída no ato da fala e, na transparência do discurso através de um cinema "verdadeiro" e direto, o predomínio da conversa ainda é um aspecto relativamente novo no gênero. Nesse aspecto, Coutinho enfatiza que "a ideia de que o cinema é imagem e ação é uma das mitologias do cinema. Cinema é imagem e som. As pessoas falam em todos os filmes, a diferença é que nos meus a palavra está encarnada, corporificada."²

¹ LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007. 97 p.

² Eduardo Coutinho (1933-2014). Disponível em:

<http://operamundi.uol.com.br/blog/samuel/agora/category/cultura/cinema/>.

Acesso em: 10 mar. 2015.

Em contrapartida, o depoimento fica sujeito ao testemunho do espectador, resguardando a história para outras gerações. Embora seja fundamental para a construção do indivíduo, a memória, quando assegurada apenas pela oralidade, fica fadada a um número limitado de sujeitos e ao tempo de vida dos mesmos. A história não documentada, escrita e registrada torna-se local, pois não possui respaldo suficiente para resguardá-la e garantir validação além de seu meio. Além disso, seu próprio dinamismo implica uma tendência à mutabilidade, bem como o poder da versão oferecida pelo narrador como "verdade".

O documentário, por sua vez, não se restringe à função de registro do real. Assim como o relato oral, possui também uma carga de subjetividade em seu próprio diálogo. Nesse gênero, o artista se apropria da imagem "real", da figura/personagem "real" e do espaço "real" para estabelecer um olhar próprio e autoral. Seu processo e resultado são consequências entre a relação documentarista e o tema. Para Rodrigues (2010), é uma reunião de formulações, discursivas e históricas, que imputa às obras o valor documental e atesta sua aparente unidade enquanto realidade.

1.1 Objetividade e subjetividade no cinema documental

O cinema documental é um recorte/ apropriação imagética a partir do olhar do sujeito que o realiza. Siqueira (2006) afirma que o recorte oscila dentro de uma relação de influência mútua, em que a intenção do cineasta molda o seu olhar sobre o objeto, ao mesmo tempo em que a realidade do objeto se impõe ao cineasta, chamando atenção para determinados aspectos que podem não ter sido previstos. Trata-se da intenção do documentarista dentro do universo documentado, o qual se apropria, sendo influenciado pelas possíveis relações dentro dele. O ato da entrevista acaba por se tornar um diálogo sem molde, abrangendo o que está ou não visível, influenciada pelas possibilidades do espaço e dos sujeitos envolvidos.

Um tema central na discussão sobre o cinema documental diz respeito a sua diferenciação com o cinema ficcional na representação da realidade. A sua concepção apóia-se, na maioria das vezes no testemunho de um depoimento ao vivo, documentos escritos, imagens de arquivo, entrevistas e locações, que se tornam a base para uma representação de determinada realidade. Segundo Nichols, “os

documentários não adotam um conjunto fixo de técnicas, não tratam de apenas um conjunto de questões, não apresentam apenas um conjunto de formas ou estilos”³. Se o gênero não apresenta características comuns, o que leva o público a olhar tal representação como um recorte preciso de um momento, objeto ou lugar?

Marker (*apud* Siqueira 2006) fala da impossibilidade de controle do que se filma, pela imprevisibilidade de acontecimentos ou mesmo dos sentidos que as imagens podem adquirir. Para esse autor, "o trabalho do documentário transita entre o que se captura e o imprevisível que ultrapassa as determinações rígidas do roteiro"⁴. Deleuze (*apud* Siqueira 2006) afirma que o cinema direto desafia a câmera a indagar e produzir o conhecimento. A questão ultrapassa a idéia de verdade e realidade, pois revela a “capacidade artística, não de reproduzir o mundo, mas de interrogá-lo”⁵. Para Deleuze, a narrativa se refere à relação sujeito-objeto e ao

³ NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005. - (Coleção Campo Imagético). p. 48.

⁴ SIQUEIRA, Marília Rocha de. *O ensaio e as travessias do cinema documentário*. Belo Horizonte: 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia, UFMG, 2006. p. 33.

⁵ SIQUEIRA, 2006, p. 58.

desenvolvimento dessa relação. Segundo ele, pelas convenções cinematográficas, objetivo

é o que a câmera “vê”, enquanto subjetivo é o que a personagem “vê”. Tal convenção só ocorre no cinema, não no teatro. [...] Pode-se considerar que a narrativa é o desenvolvimento dos dois tipos de imagem, objetivas e subjetivas, a relação complexa que dela pode resultar em antagonismo, mas deve resolver numa identidade do tipo Eu = Eu: identidade da personagem vista e que vê, mas também identidade do cineasta-câmera, que vê a personagem e o que a personagem vê.⁶

Entra em crise a distinção e a identificação entre o objetivo e o subjetivo. O documentário não se atém à busca da verdade, mas torna-se criador de suas próprias realidades. O real e o imaginário passam a coexistir em um mesmo universo, atual e virtual, constantemente se intercambiando dentro de um mesmo espaço. A narrativa transpõe a noção de verdade, atenuando as fronteiras entre objetivo e subjetivo. "Ela não pretende retratar os sujeitos e os fatos tal como são, mas a variação dos fatos e dos

⁶ SIQUEIRA. 2006, p. 60.

sujeitos enquanto se inventam"⁷. Os personagens passam a se observar em cena, criando verdades e fabulações. Tal transformação também ocorre com o cineasta, que tornando os personagens reais, substitui a verdade por suas fabulações. Dessa forma, "os diretores participam ativamente dos acontecimentos filmados, as pessoas reais se inventam como personagens."⁸

Se a escolha definitiva entre real ou fictício já não dá conta dos filmes, é porque as pessoas não são apenas pessoas, mas também personagens. E os personagens são também pessoas, e o diretor é também personagem. O que interessa é representar diretamente o tempo que os liga a um estado e a outro.⁹

A expectativa quanto ao uso da tecnologia como meio de capturar a realidade também é um ponto a ser considerado. Ainda que a câmera possa experimentar o lugar do olho, será sempre a relação de quem a está operando com o objeto que está diante dela. Além disso, a imagem capturada terá

⁷ SIQUEIRA, 2006, p. 61.

⁸ SIQUEIRA, 2006, p. 63.

⁹ SIQUEIRA, 2006, p. 64.

efeitos de cor, luz, contraste, profundidade de campo, resolução, segundo o tipo de equipamento e equipe envolvidos na produção e na pós-produção do filme. As imagens serão selecionadas, cortadas, sequenciadas de forma a representar a realidade segundo a concepção do olhar de alguém.

Esse poder extraordinário da imagem fotográfica não pode ser subestimado, embora esteja sujeito a restrições, porque uma imagem não consegue dizer tudo o que queremos saber sobre o que aconteceu, e as imagens podem ser alteradas tanto durante como após o fato, por meios convencionais e digitais.¹⁰

Segundo Comolli (2008), o documentário tem a obrigação de criar e "inventar formas que possibilitem apreensões daquilo que ainda não é cinematograficamente apreendido"¹¹. Para esse autor, o documentário não é capaz de reduzir o mundo a um dispositivo que ele já daria como pronto. Dispositivo útil "apenas para permitir a exploração do que ainda

¹⁰ NICHOLS, 2005, p. 28.

¹¹ COMOLLI, 2008, p. 177.

não é de todo conhecido"¹². Nesse sentido, o documentário se torna um recorte pessoal criado a partir do olhar de seu criador. O objeto registrado envolve a intenção de quem produz, a imprevisibilidade na relação dos sujeitos envolvidos (cineasta e personagens) e a forma de captura e pós-produção das imagens.

Para Nichols, o realismo cinematográfico é um conceito dinâmico, em transformação, exigindo constante elaboração de novas estratégias de representação. Para ele a sensação de realismo fotográfico é um estilo, obtido através de meios específicos e definidos, porém, despretensiosos e discretos. Ele apresenta três formas de realismo no cinema documentário:

O Realismo fotográfico, ou físico ou empírico. Gera um realismo de tempo e lugar, por meio da fotografia de locação, da filmagem direta e da montagem em continuidade, em que são minimizados os usos distorcidos e subjetivos da montagem defendidos pela vanguarda.

O Realismo psicológico implica a transmissão dos estados íntimos de personagens e atores

¹² COMOLLI, 2008, p. 177.

sociais de maneira plausível e convincente. Ansiedade, felicidade, raiva, êxtase etc. podem ser retratados e transmitidos realisticamente. Consideramos realística a representação desses estados quando sentimos que a vida interior de um personagem foi transmitida de modo eficiente, mesmo se, para isso, o diretor teve de recorrer à inventividade, prolongando um plano mais do que o usual, adotando um ângulo revelador, acrescentando uma música sugestiva ou sobrepondo uma imagem ou sequência à outra.

O **Realismo emocional** diz respeito à criação de um estado emocional adequado no espectador. Um número musical exótico pode gerar um sentimento de exuberância no público, embora haja pouca profundidade psicológica nos personagens e o cenário seja obviamente fabricado. Ainda assim, reconhecemos uma dimensão realística na experiência: é como outras experiências emocionais que tivemos. A emoção em si é familiar e sentida de maneira genuína.¹³

¹³ NICHOLS, 2005, p. 128.

O autor afirma que o documentário também pode ser baseado no realismo de tempo e espaço, através de pessoas ou atores sociais que, em timidez se revelam diante da câmera transmitindo ao espectador a sensação de envolvimento emocional.

Os objetivos do documentário também podem ser revelados durante o processo da filmagem, trazendo ainda mais subjetividade entre a intenção do cineasta e o objeto. Jean-Claude Bernardet define o documentário de busca como o estilo que assume a relação câmera, sujeito e olhar como um jogo encenado. No documentário de busca a filmagem tende a se tornar a documentação do processo, sem preparação do filme ou pesquisa prévia, assumindo o risco da imprevisibilidade, do acontecimento ou não acontecimento. A ação é o ponto central, no qual as pessoas/personagens emolduradas pela câmera reescrevem sua relação com o mundo, numa narrativa precária e fragmentária, a partir do ponto de vista de um sujeito. O documentário de busca assume o ônus da dúvida, deixando suas fragilidades expostas como parte do experimento. Para Comolli "o não-controle do documentário surge como a condição de invenção. Dela irradia a potência real

deste mundo"¹⁴. Ou seja, o documentário de busca se apropria do processo da pesquisa, do ato da construção lidando com intervenções do mundo como parte de sua estrutura.

O cineasta documental pode apresentar como proposta a ausência de objetivo, ou até mesmo não saber de que forma será atingido. Bernardet utiliza o termo "documentário de busca" ao referir-se aos filmes *33* e *Passaporte Húngaro*. No gênero, o diretor é personagem e primeiro observador da história. Segundo Bernadet, documentários de busca são:

[...] projetos que partem de um alvo bastante preciso, bastante determinado, mas os cineastas não sabem se esse alvo será ou não atingido e não sabem de que forma será atingido. Portanto, a filmagem tende a se tornar a documentação do processo.¹⁵

Em ambos os filmes, os cineastas partem de um objetivo sem saber o seu desfecho. Goifman em *33*, sai em busca da mãe, deixando claro o tempo de

¹⁴ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida - cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. P. 177.

¹⁵ BERNARDET, J.C. Documentários de busca: *33* e *Passaporte Húngaro*. In: M.D. MOURÃO e A. LABAKI, *O cinema do real*. São Paulo, Cosacnaify, 2005. p. 144.

filmagem, trinta e três dias em busca da mãe biológica. Kogut, neta de húngaros, vai em busca do passaporte e consegue com validade um ano em *Passaporte Húngaro*. O realizador documenta seu processo de busca por um "objeto" pessoal, relacionando o gesto autobiográfico e o gesto documental. A câmera antes escondida, agora fica presente na relação entre os sujeitos no jogo da própria encenação ou 'mise-en-scène'.

1.2 A 'mise-en-scène' do documentário

A encenação cinematográfica tem como base os procedimentos de montagem, envolvendo a imagem/som no espaço, aparada pela câmera e o sujeito desenvolvendo a imagem da tomada. A ação é o ponto central, trabalhada dentro do quadro moldado pela câmera permitindo a interação de dentro para fora e de fora para dentro da cena, apresentando a equipe técnica como parte da relação.

Para Ramos (2011), a *mise-en-scène* extrapola os parâmetros imagéticos/sonoros delimitados pela fôrma da câmera: a fotografia, o figurino, o cenário estúdio, a locação, o enquadramento, a movimentação da câmera, a profundidade do campo cênico, o fora-do-campo-cênico. A *mise-en-scène* é constituída pela figuração em imagem do corpo na

ação fílmica: ação desse corpo junto à especificidade do corpo-sujeito na tomada - pessoa/personagem - que encarna a ação e ocupa o espaço. Ao corpo do personagem deve-se considerar a densidade psíquica que atravessa a cena fílmica, mas que se adequa/encena também como personalidade de seu ser. Para Ramos, "se todos encenam o tempo todo, por que, naturalmente, também nós não encenaremos para a câmera?"¹⁶

Resumindo, podemos afirmar que, para a nova crítica que emerge no pós-guerra e nos anos 1950, a *mise-en-scène* se constitui essencialmente através da ação e dos procedimentos estilísticos que são inaugurados para realçá-la, tanto em termos plásticos (cenografia, fotografia, figurino, movimentação de câmera), quanto em termos da ação propriamente (a "encenação" do ator na cena, a interpretação), constituindo-se a partir da fôrma estilística da imagem-câmera, de modo mais profícuo no plano-sequência e na profundidade de campo.¹⁷

¹⁶ RAMOS, Fernão Pessoa. A *Mise-en-Scène* do Documentário. *Cine Documental*, v.5, 2011. p. 8.

¹⁷ RAMOS, 2011, p. 3.

Ramos chama de encenação direta/verdade ou encena-ação/afecção a encenação "explorada estilisticamente em sua radical indeterminação (ligando-se umbilicalmente ao transcorrer presente em sua tensão de futuro ambíguo/indeterminado)"¹⁸. A encenação-construída é decupada em planos prévios por roteiro ou encenada em estúdios. O estilo direto é a ação que se desenrola livre no transcorrer indeterminado da tomada, intervenção que transcorre no mundo e interage com o sujeito da câmera como com outrem.

A encenação documentária mostra um corpo na tomada, asserindo sobre si, sobre o mundo, ou simplesmente vivendo, mas sempre sustentado por uma demanda de ação sobre este mundo (educativa, em recuo, reflexiva, interventiva, modesta), trazendo em sua forma de ser na tomada uma série de elementos estilísticos que o definem enquanto *mise-en-scène*. A *mise-en-scène* documentária herda da *mise-en-scène* cinematográfica ficcional a tomada como espaço da cena, mas constitui-se em estilo "ralo", se assim podemos chamar

¹⁸ RAMOS, 2011, p. 8.

uma estilística diferenciada bastante complexa. A articulação narrativa documentária centra-se na cena voltada para a presença de corpo com voz que assere sobre o mundo.¹⁹

A encenação construída é estruturada em um conjunto de práticas que fixam uma ética documentária orientando os objetivos de sua constituição narrativo-estilística e também sua razão de ser. São elementos estruturais da encenação construída: voz *over*, a construção do espaço (cenários e estúdios), a encenação assumida por atores ou pessoas que vivem no mundo da realidade descrita. "A tomada é planejada previamente através de roteiros, detalhando a decomposição plano a plano (...) envolvendo falas (a voz do documentário, movimentação dos corpos e a da câmera, fotografia, roteiro, decupagem" ²⁰. History Channel, Discovery, Animal Planet, BBC, GNT, são alguns exemplos de canais especializados em documentários nos moldes da encenação construída.

Na encenação direta ou 'encena-ção/afecção', a voz *over* é negada enquanto procedimento estético, caracterizada como autoritária. A câmera

¹⁹ RAMOS, 2011, p. 8-9.

²⁰ RAMOS, 2011, p. 9.

movimenta-se objetivando o mínimo de intervenção. Na estética "mosca-na-parede" o cineasta não aparece, mas observa no canto. Não há aí a intenção de educar ou prestar serviço. Para Ramos, dois modos de encenação se delineiam no documentário moderno configurados pela ação ou pela afeição. O modo da ação é constituído pelo sujeito da câmara em ação, interativa ou em recuo, conformando o movimento dos corpos no espaço. No modo afetivo a pessoa em frente à câmara expressa seu afeto pelo rosto, pela entonação da falar, sem agir ou encenar propriamente para a câmara (vide os filmes do Coutinho). A junção dos dois modos 'encena-ação-afecção' refere-se "a presença do corpo em um tipo de tomada, marcada pela exploração (estilística) da indeterminação do presente, na situação da tomada"²¹.

Por não encenação entende-se a encenação presente na 'estética da mosca-na-parede' como o conjunto de procedimentos centrados no recuo do sujeito que sustenta a câmara, enquanto fundamento ético da representação. Deixamos claro que o não encenar da encenação/afecção refere-se a uma flexibilização da

²¹ RAMOS, 2011, p. 12.

ação e do afeto face à câmera, num viés diferencial da encenação do ator no filme de ficção, por exemplo. Na realidade, a encenação é ence-nada, pois não há nada de encenação, conforme a identificamos no cinema de ficção. O fato de ser ence-nada não exclui, evidentemente, que a ação dos corpos, na tomada do cinema documentário direto, seja flexibilizada pela presença da câmera. Apenas chama atenção para o modo diferencial de encenação que é a encena-ação.²²

Ramos faz a distinção entre dois tipos de encenação próprios ao documentário moderno. Na encena-ação-afecção em recuo "o sujeito-da-câmera atua recuado, com relação ao corpo que encena (mas nunca fica oculto)"²³. Na encena-ação-afecção interativa/reflexiva "o sujeito-da-câmera interage de modo ativo com o corpo na tomada, através de entrevistas/depoimentos, ou através do movimento que confronta e age sobre o mundo."²⁴

Além do jogo de cena durante a filmagem das relações, a pós-produção do material recolhido é

²² RAMOS, 2011, p. 13.

²³ RAMOS, 2011, p. 14.

²⁴ RAMOS, 2011, p. 14.

outro ponto que configura ao diretor o sentido que dará ao filme. Bernadet (2005), questiona como manter no documentário de busca a imprevisibilidade captada durante a filmagem no momento da montagem, já que após a captura o suspense se dissolve. Partindo da entrevista de Kiko Goiffman

[...] se eu posso e devo cortar partes, escolher trechos, por que não poderia inverter ordens? O criativo está na não-obrigação de seguir uma regra que eu mesmo coloquei. Porém, não poderia deixar isso transparecer. Eu cortei tudo aquilo que denunciaria isso. Se não cortasse, eu perderia um pacto com o espectador do filme, seria uma falha. Nessas horas, vale mais obedecer o sentido do pacto latente que está presente no filme de ficção e no documentário. Se é uma história de detetives, não pode haver falhas.²⁵

Bernadet compara o documentário a vida pessoal moldada conforme as regras de ficção, ou uma ficção que coopta a vida pessoal. A respeito das divergências entre um e outro, ele cita a seguinte formulação "um documentário com desejo de ficção,

²⁵ BERNARDET, 2005, p. 147.

e uma ficção com desejo de realidade".²⁶ O autor afirma que tal reconstituição criativa não se restringe a reposição da atitude que houve na filmagem, mas uma possível reordenação a partir do material obtido na captação de sons e de imagem. Os diretores/personagens obedecem a uma construção dramática. Eles expõem seus objetivos, alcançados ou não, e como em um filme de ficção, organizam-os em uma narrativa.

1.3. Oralidade e memória no documentário

O documentário normalmente se apóia no testemunho, o depoimento “ao vivo” estruturado pela fala. Ele materializa uma forma de registro da memória, como um testemunho ocular de um tempo que passou. Moura (2015) divide a memória em dois momentos: conservação de sensações (o arquivo) e reminiscência (o ato de lembrar). “O cinema tem estes dois aspectos, ele conserva, enquanto imagem, o registro de um tempo e espaço, e a sua fruição nos induz a uma lembrança”.²⁷ Ele defende que a memória oral é o maior trunfo dos documentários,

²⁶ BERNARDET, 2005, p. 149.

²⁷ MOURA, Hudson. *Oralidade e fabulação no cinema documentário*. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/moura-hudson-oralidade-e-fabulacao.pdf>. Acesso em: 23 fev. 2015. p. 2.

agregando credibilidade ao registro segundo sua eloquência. Considerando que uma história contada é a visão sobre o passado testemunhada no presente, gerando um novo ângulo de visão, ela não poderá ser caracterizada como verdade. Em se tratando de uma visão sobre o passado, ela também é alimentada pela imaginação. Através do documentário sua história se mantém conservada.

Segundo Nichols "a voz do documentário pode defender uma causa, apresentar um argumento, bem como transmitir um ponto de vista"²⁸. Para Zumthor "A voz tem qualidades como tom, timbre, amplitude, altura, registro, as quais possuem valores simbólicos"²⁹. Sua concepção revela o ponto de vista de seu criador, sua relação com o mundo que ainda não tenha reconhecido plenamente, de forma lógica e informativa que orienta a organização do documentário.

A ideia da voz do documentário representa alguma coisa como "estilo com algo mais". Na ficção, o estilo deriva principalmente da tradução que o diretor faz da história para a forma visual, dando a essa manifestação visual

²⁸ NICHOLS, 2005, p. 73.

²⁹ Cf. MOURA, 2015, p. 2.

da trama um estilo distinto de sua contrapartida escrita na forma de roteiro, romance, peça ou biografia.³⁰

Nichols defende que ainda que a voz adote a aparência de testemunha acrítica e imparcial, ela opina sobre o mundo. Ela transmite um ponto de vista pronto, mesmo em modalidades poéticas que intentam a sugestão, com pontos de vista implícitos. A sensibilidade do cineasta busca estimular a do espectador.

1.4. Modos de representação

Nichols (2005) define o documentário a partir de quatro ângulos diferentes, configurados por instituições, profissionais, textos (filmes e vídeos) e o público. As instituições são responsáveis por produzir, distribuírem e exibirem o material. Envolvem distribuidoras que adquirem os documentários de terceiros; agências que dão apoio financeiro para que outros o façam e agências que oferecem apoio profissional ao documentarista.

³⁰ NICHOLS, 2005, p. 74.

Embora toda estrutura institucional imponha limites e convenções, os cineastas não precisam acatá-las por completo. O resultado da obra é sentido pelo misto entre o esperado e a inovação dada pelo documentarista.

A perspectiva dos documentaristas sobre seu próprio fazer influencia nossa compreensão do campo. Esses profissionais “compartilham o encargo, auto imposto, de representar o mundo histórico em vez de inventar criativamente mundos alternativos”³¹. Esses cineastas criam diversas possibilidades de representação nos diferentes modos como se posicionam em relação a cada uma dessas instâncias e nos compromissos que assumem com as instituições, os críticos, os temas e o público.

Em relação aos textos, existem normas e convenções em sua concepção que ajudam a distinguir os tipos de documentário. São características que os definem – uso de comentário com a “voz de Deus”, entrevistas, atores sociais (pessoas em suas atividades cotidianas como personagens principais), entre outros. Outras convenções são a predominância de uma lógica informativa e/ou a solução de problemas. Trata-se da

³¹ NICHOLS, 2005. p. 53

lógica organizacional do documentário que sustenta o argumento, dando ao gênero sua particularidade.

O ângulo determinado pelo público diz respeito ao saber social compartilhado que influencia na experiência da audiência. O que o público espera e a receptividade com relação à visão apresentada e o modo como isso é feito. Segundo Nichols, “Os documentários invocam esse desejo de saber quando invocam um objeto histórico e propõem sua própria variante sobre a aula de história”³².

Nichols não distingue os documentários das ficções na sua construção textual, mas pelas representações que fazem. Ele define seis "Modos de Representação" para organizar as diversas "formas do dizer" documentário, que uma vez estabelecidos, se superpõem e se misturam: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático.

O modo poético apresenta o elemento retórico pouco persuasivo, enfatizando o estado de ânimo, o tom e o afeto. As convenções da montagem em continuidade são sacrificadas em pró das "associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais"³³. As pessoas são caracterizadas igualmente em condições como

³² NICHOLS, 2005. p. 71.

³³ NICHOLS, 2005. p. 138.

objetos. Esse modo enfatiza a representação fragmentada e ambígua. “Exemplos: *A ponte* (1928), *Song of Ceylon* (1934), *Listen to Britain* (1941), *Nuit et brouillard* (1955), *Koyaanisqatsi* (1983). Esse modo é muito próximo do cinema experimental, pessoal ou de vanguarda.”³⁴

O modo expositivo continua sendo a forma básica em documentários apresentados na televisão (Biography, Discovery Channel, dentre outros). Agrupando "fragmentos do mundo histórico numa estrutura mais retórica ou argumentativa do que estética ou poética"³⁵, utiliza da voz de Deus - comentário com voz masculina que provém de um lugar ignorado - associada à objetividade ou onisciência para apresentar as imagens. As imagens desempenham papel secundário, dependendo de uma lógica informativa transmitida verbalmente. “Exemplos: *The plow that broke the plains* (1936), *Trance and dance in Bali* (1952), *A terra espanhola* (1937), *Os loucos senhores* (1955), noticiários de televisão”³⁶. A maioria das pessoas identifica o modo expositivo com o documentário geral.

³⁴ NICHOLS, 2005. p. 62-63.

³⁵ NICHOLS, 2005. p. 142.

³⁶ NICHOLS, 2005. p. 62.

O modo observativo surge após os avanços tecnológicos que seguiram à Segunda Guerra Mundial. "A câmera e o gravador podiam mover-se livremente na cena e gravar o que acontecia enquanto acontecia"³⁷. Elementos como voz *over*, música e/ou efeitos sonoros, legendas, reconstituições históricas ou até mesmo entrevistas são substituídas pela "observação espontânea da experiência vivida"³⁸. Comparada por Nichols às obras do neo-realismo italiano, o cineasta se isola como observador, sendo ignorado pelos atores sociais que interagem uns com os outros. O espectador é colocado na posição de ficar olhando "pelo buraco da fechadura", que pode ser desconfortável por saber que observa uma pessoa real, não um ator. O cineasta apesar de presente em cena, não aparece, participa ou intervêm. É como se fosse apenas uma "mosca-na parede" e observássemos a cena como se a câmera não estivesse lá. Enfatiza o engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do cineasta. "Exemplos: *A escola* (1968), *Salesman* (1969), *Primárias* (1960), a série *Netsilik eskimos* (1967-1968), *Soldier girls* (1980)."³⁹

³⁷ NICHOLS, 2005. p. 146.

³⁸ NICHOLS, 2005. p. 147.

³⁹ NICHOLS, 2005, p. 62.

Nichols compara o modo participativo à pesquisa de campo antropológica, que exige a presença participativa que permite a observação. "O documentário participativo dá-nos uma ideia do que é, para o cineasta, estar numa determinada situação e como aquela situação conseqüentemente se altera"⁴⁰. É a representação do objeto através de alguém que se engaja nele. "O cineasta desce o manto do comentário com voz *over*, afasta-se da meditação poética, desce do lugar onde pousou a mosquinha da parede e torna-se um ator social (quase) como qualquer outro".⁴¹ Apesar de nomeado como cinema verdade, a verdade é uma forma de interação, que só existe pela presença da câmera. O cineasta surge como ator social reagindo ao outro, negociando o controle e dividindo a responsabilidade, podendo sofrer conseqüências emocionais por estar sendo filmado e pelos laços com o tema. Através da voz em primeira pessoa o cineasta dirige-se através de entrevista aos personagens em vez de dirigir-se ao público por comentário com voz *over*. Trata-se da interação entre cineasta e tema. "Frequentemente, une-se à imagem de arquivo para examinar questões históricas. Exemplos: *Crónica de um verão* (1960),

⁴⁰ NICHOLS, 2005, p. 153.

⁴¹ NICHOLS, 2005, p. 154.

Solovestsky vlast (1988), *Shoah* (1985), *Le chagrin et la pitié* (1970), *Kurt e Courtney* (1998).”⁴²

No modo reflexivo o foco se torna o processo de negociação entre cineasta e expectador, que é chamado a ver o documentário pelo que ele é: um construto ou representação. O cineasta relaciona-se com os atores sociais e também com o espectador, "falando não só do mundo histórico como também dos problemas e questões da representação"⁴³. “Exemplos: *O homem da câmera* (1929), *Terra sem pão* (1932), *The ax fight* (1971), *The war game* (1966), *Reagrupamento* (1982).”⁴⁴

Assim como o modo observativo do documentário depende da ausência aparente ou da não-intervenção do cineasta nos acontecimentos filmados, o documentário em geral depende do descaso do espectador por sua situação real, diante da tela do cinema, interpretando um filme. O lema segundo o qual um documentário só é bom quando seu conteúdo é convincente é o que o modo reflexivo do documentário questiona.⁴⁵

⁴² NICHOLS, 2005, p. 63.

⁴³ NICHOLS, 2005, p. 132.

⁴⁴ NICHOLS, 2005, p. 63.

⁴⁵ NICHOLS, 2005, p. 163.

Além de tentar convencer dos problemas e da autenticidade e veracidade da própria representação, os documentários reflexivos tratam do realismo (físico, psicológico e emocional), "por meio de técnicas de montagem de evidência ou em continuidade, desenvolvimento de personagem e estrutura narrativa"⁴⁶. Através da consciência e questionamento de si, o modo reflexivo propõe ao público reajustes de suposições e expectativas, conhecimento e desejo, o que é e o que poderia ser.

O documentário performático, assim como o poético, suscita questões sobre o que é o conhecimento enfatizando as dimensões subjetivas e afetivas do mundo. Esses filmes usam de licença poética para a representação realista do mundo histórico, em um tom autobiográfico, semelhante com a forma de diário do modo participativo. "Os acontecimentos reais são amplificados pelos imaginários"⁴⁷.

O documentário performático aproxima-se do cinema experimental, ou de vanguarda, mas, finalmente, enfatiza menos a característica

⁴⁶ NICHOLS, 2005, p. 164.

⁴⁷ NICHOLS, 2005, p. 170.

independente do filme ou vídeo do que sua dimensão expressiva relacionada com representações que nos enviam de volta ao mundo histórico em busca de seu significado essencial.⁴⁸

O documentário performático utiliza livremente das técnicas expressivas para mostrar o mundo além das evidências visíveis e provocar como poderia ter sido. Nessa forma de documentário, “há uma forte tendência em se trabalhar com a enunciação em primeira pessoa. É geralmente o “eu” que fala, estabelecendo asserções sobre sua própria vida.”⁴⁹

Modo performático; enfatiza o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento. Rejeita ideias de objetividade em favor de evocações e afetos. Exemplos: *Diário inconcluso* (1983), *História e memória* (1991), *The act of seeing with one's own eyes* (1971), *Línguas desatadas* (1989), e reality shows da

⁴⁸ NICHOLS, 2005, p. 173.

⁴⁹ RAMOS, 2008, p. 23.

televisão, como *Cops* (um exemplo vulgar). Todos os filmes desse modo compartilham características com filmes experimentais, pessoais e de vanguarda, mas com uma ênfase vigorosa no impacto emocional e social sobre o público.⁵⁰

Os modos não só distinguem os documentários de outros tipos de filmes, como também superpõem-se e misturam-se, podendo ser combinados entre si.

1.5 Ética na representação documental

O documentário apresenta um vínculo com questões sociais e atualidades, inserindo uma dimensão engajada a uma representação reconhecível do mundo. Assumindo muitas vezes a voz do público, ele fala em favor dos interesses, tanto dos sujeitos envolvidos no tema, quanto das instituições patrocinadoras.

Entendendo a representação como ideia fundamental para o documentário, os argumentos formulados serão embasados em pontos de vista de

⁵⁰ NICHOLS, 2005, p. 62-63.

indivíduos, grupos e instituições. Nichols (2005) defende que se o documentário fosse reprodução da realidade, haveria problemas bem menos graves quanto à natureza desses propósitos, já que, diferente da representação, a reprodução é uma cópia de algo já existente. Julgamos a reprodução pela capacidade de parecer com o original, já a representação pelo valor das ideias ou do conhecimento oferecido e pela qualidade da orientação instigada. Dessa forma, "esperamos mais da representação que da reprodução".

Considerando as possibilidades de interesses na representação documental, Ramos (2008) apresenta quatro éticas do documentário:

- a) **a ética educativa** que foi muito comum no documentário clássico e se caracteriza pela ideia de que o filme documentário deveria educar o espectador sobre determinado tema (um bom exemplo é a produção do Instituto Nacional do Cinema Educativo no Brasil durante os anos 1930);
- b) **a ética da imparcialidade** que marcou o cinema direto da segunda metade dos anos 1950 e se caracterizava pela necessidade de

levar a realidade nua e crua ao espectador, havendo assim uma crença de que era possível a imparcialidade no cinema documentário;

c) **a ética interativa** que surgiu basicamente como uma problematização da ética da imparcialidade, ou seja, defendendo a idéia de que o cineasta deve explicitar e não esconder a sua interação com os entrevistados, buscando assim revelar que o filme documentário é fruto de uma construção e que não é imparcial;

d) **a ética modesta** que é um rompimento com todas as anteriores, não busca educar, ser neutra ou refletir, mas sim falar de si mesma através de uma postura modesta que reconhece a sua própria ignorância e desconfia de grandes ideologias.⁵¹

Por mais que a ficção possa utilizar elementos da narrativa documentária (como a locução), ficção e documentário se diferenciam, segundo Fernão Ramos, porque a intenção do autor de uma ficção é unicamente a de entreter o espectador, ao passo que a intenção do autor de um documentário é a de fazer asserções sobre o mundo, ou seja, marcar posição

⁵¹ RAMOS, 2008, p. 29-30.

frente a uma questão e não apenas entreter o espectador. Ainda assim, o documentário de busca tem como aspecto principal seu próprio processo, não havendo, em muitos dos casos, uma questão bem definida a ser respondida.

2. UM EXERCÍCIO DE ANÁLISE DAS CARACTERÍSTICAS ESTÉTICAS DO GÊNERO DOCUMENTÁRIO

2.1 "O fim e o princípio" - Eduardo Coutinho

Da janela de uma van, vê-se uma estrada, uma cerca e uma vegetação seca. Um letreiro apresenta: São João do Rio do Peixe: Sertão da Paraíba. Na primeira cena do documentário "O fim e o princípio", de Eduardo Coutinho, a voz do próprio diretor assegura ao espectador a veracidade do que será visto:

Vimos à Paraíba para tentar fazer, em quatro semanas, um filme sem nenhum tipo de pesquisa prévia, nenhum tema em particular, nenhuma locação em particular. Queremos achar uma comunidade rural que a gente goste e que nos aceite. Talvez a gente não ache nenhuma e aí o filme se torne essa procura de uma locação, de um tema, e sobretudo de personagens.⁵²

⁵² FIM e o princípio. Direção: Eduardo Coutinho. Paraíba: 2005. (110 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_VQC51XZ5ow. Acesso em: 08 fev. 2015.

A narração em *off* deixa claro a rejeição de roteiros, tema ou estrutura de pesquisa preestabelecida. O foco é a própria busca através do improvisado e do mergulho em uma determinada realidade e estética. Dentro de uma van que corta a Paraíba, sua voz dita o ponto central da filmagem. Em caso de falha, a própria tentativa fracassada será o resultado do documentário. Um filme sem roteiro ou personagens definidos, uma busca por histórias contadas por pessoas anônimas que, juntas, construirão o produto final. Essa é a essência do documentário de Coutinho, construir uma narrativa através da miríade de “causos” sem conexão direta entre si, mas fortemente ligados pela mesma paisagem árida que ele nos apresentou.



Figura 1 – Cenas do filme “O fim e o princípio”. As imagens apresentam respectivamente a equipe dentro da van no caminho para a cidade, a chegada na cidade e a representante da pastoral, Rosa, indicando os entrevistados.

O filme se caracteriza fortemente pela busca. O resultado final será a exposição do processo de realização. O diretor deixa essa ideia clara ao longo de toda a projeção. Não existe, em momento algum, a preocupação em esconder os elementos que nos fazem perceber que aquilo é um filme. Câmeras, microfones, equipes técnicas (além, claro, do próprio diretor) estão sempre presentes nas cenas. O diretor não quer apresentar uma coleção de causos simplesmente. Ele quer mostrar para o espectador

como ele conseguiu chegar aos entrevistados e como ele conseguiu captar esses depoimentos. Percebe-se aqui uma mistura entre a ética interativa e modesta. A primeira é caracterizada por Ramos pela exposição do próprio cineasta e do processo de construção. A segunda por referenciar-se em um universo de possibilidades desconhecidas.

Coutinho apresenta um ponto de partida, a forma como conduz a sua busca, e o próprio desconhecimento do que está por vir. Eventualmente, ele poderia ter esbarrado na negativa de todos os entrevistados em gravar e não conseguir as histórias pretendidas para o filme. Ainda assim, teríamos um filme, pois o próprio processo de tentativa seria material suficiente para sua confecção. Para Comolli “o documentário não tem outra escolha a não ser se realizar sobre o risco do real”⁵³.

De fato, logo na primeira entrevista, o filme se forma. A abordagem informal adotada pelo documentarista na conversa com os entrevistados liberta-os de um receio prévio. Não é mais um filme, é uma conversa. Pela oralidade, os entrevistados (em sua maioria pessoas idosas, marcadas pelo pesado passar dos anos) desfilam causos que passam a se confundir com a história do próprio local que

⁵³ COMOLLI, 2008, p. 169.

habitam. A rede de memórias individuais acaba por criar uma memória coletiva, como se no desenrolar da história, os personagens deixassem de ter nomes, cedendo suas memórias e histórias para o sertão, esse sim, o personagem principal, onipresente. As lembranças pertencem a ele e existem unicamente por sua causa. Se o universo/escolha de entrevistados tivesse sido alterado dentro da mesma comunidade, muito provavelmente teríamos sido apresentados ao mesmo filme. As histórias se fundem ao local. Ao filme do sertão.



Figura 2 – Personagens entrevistados.

Como guia, Coutinho se apóia em Rosa, voluntária da pastoral da criança, professora e moradora local. Ela apresenta os personagens, pessoas idosas e desconfiadas com a presença da

câmera, resistentes a falar, mas que aos poucos se revelam. Falam da infância, da lavoura, das relações conjugais e da morte. O não-relato se torna um ponto crucial do documentário através da força imagética criada pelos entrevistados que personificam o sertão, o trabalho e a seca; e pelo espaço em que vivem. Leocádio, entrevistado conhecido como o "intelectual" da localidade, surge emoldurado por uma janela, enlaçando o rosto com as mãos marcadas pelo tempo e o sol, emoldurado também pela câmera. A linguagem local é um ponto forte do documentário. No projeto do filme, Coutinho afirma: "Não há porque ter um tema. O que é a vida em uma vila? E porque no sertão nordestino? Porque lá a invenção verbal é muito forte."⁵⁴ .

A oralidade, e a forma como ela aparece, ou seja, preservada na sua intenção, no seu contexto, suscita novos caminhos, compõe novas e diferentes interpretações para a representação do homem comum, influencia o espectador, compondo um imaginário social (uma memória) do outro mais complexificado.⁵⁵

⁵⁴ LINS, 2004, p. 189.

⁵⁵ OLIVEIRA, 2008, p. 14

Considerando a postura do cineasta para validar os depoimentos, ‘O fim e o princípio’ enquadra-se no modo participativo, já que Coutinho torna-se ator social como seus entrevistados. O realismo psicológico é estimulado a todo momento pelo cineasta, diluindo seus atores sociais no local onde vivem, também um forte personagem. Percebemos, dessa forma, os sentimentos trazidos pelos personagens e o local ao qual pertencem. A presença de Coutinho é tão sentida quanto a dos entrevistados, através da voz e da disponibilidade de ouvir, ele também preenche as relações que aleatoriamente se inscrevem durante o processo da cena. A 'voz fílmica' apresenta a representação do mundo a partir do ponto de vista de quem produziu a obra. Coutinho utiliza também do modo reflexivo ao expor o processo de construção do documentário já no princípio do filme, revelando ao público as possibilidades e complicações em realizá-lo. Adotando o modo performático, o tom autobiográfico é sentido pela representação do próprio cineasta. Segundo Nichols, “o documentário performático restaura uma sensação de magnitude no que é local, específico e concreto. Ele estimula o

pessoal, de forma que faz dele nosso porto de entrada para o político”⁵⁶.

O documentário não tem a intenção de denúncia social ou educacional. Ele se revela uma mistura entre a ética interativa e modesta, já que deixa explícita a relação cineasta e entrevistados, deixando claro o processo de construção do mesmo, bem como se reconhece como um projeto suscetível a falhas podendo resultar da "não realização" da proposta. Segue aleatoriamente, sem tema específico dentro do diálogo entre o autor e os entrevistados. O filme é honesto. Virtuoso por essência. Para Comolli (2008), “longe dos fantasmas do controle ou da onipotência que marcam cada vez mais os roteiros, ele, o documentário, não pode avançar sem suas fraquezas, que são também perseverança, precisão, honestidade”⁵⁷. Honestidade que se dá, principalmente, pelo grau de intimidade que o cineasta consegue com o entrevistado. Ele exorta seus anseios, seus medos de forma sincera e crua. Parafraçando um dos entrevistados (ao ser questionado sobre o medo da morte) “Só existe o que aconteceu. O que não aconteceu não existe não”.

⁵⁶ NICHOLS, 2005, p. 176.

⁵⁷ COMOLLI, 2008, p. 169.

Essa é a essência do documentário de Eduardo Coutinho.

2.2 "Diários" - David Perlov

É possível traçar de pronto, fortes semelhanças entre a obra de David Perlov e a de Eduardo Coutinho.

Perlov também inicia seu longo filme expondo seu processo, desnudando as regras e se entregando fortemente ao risco do real. Na abertura ele afirma ter recém adquirido uma câmera e começado a filmar para si e a si mesmo, uma vez que o cinema comercial já não mais o interessava. A partir daí, Perlov mergulha na epifania do cotidiano. Organizando suas imagens de forma cronológica, ele cria uma obra quase que obsessiva, filmando os pequenos detalhes de sua vida e de sua família. Essa característica faz com que, ao longo da projeção, o próprio cineasta comece a se fundir com seu instrumento de trabalho. A câmera passa a ser uma característica indissolúvel do cineasta. Ele não é mais o pai ou o marido, mas o “pai com a câmera e o marido com a câmera”.

A câmera de Perlov escreve e inscreve imagens marcadas pela liberdade, pelo questionamento político, pela seletividade do olhar, pela reflexão metodológica, pelo engajamento no cotidiano, pela sensação de estranhamento e, sobretudo, pelo amor aos seres filmados, próximos ou distantes, conhecidos ou anônimos, estranhos ou familiares. Em um país que escolheu como lar, escolha carregada sonhos, mas também de frustração e ativo incoformismo, sua família é seu povo primeiro.⁵⁸

Como filme de busca, Perlov também vai se descobrindo ao longo do processo. “Comer a sopa ou filmar a sopa” torna-se um dilema para aquele realizador-personagem. Novas escolhas e decisões tornam-se necessárias para ele se adequar ao mundo que criou.

⁵⁸ FELDMAN, Ilana; MOURÃO, Patrícia (Orgs.) *David Perlov: epifanias do cotidiano*. 2011. p. 24.



Figura 3 - Cenas cotidianas filmadas por Perlov

O filme apresenta um olhar estrangeiro já que Perlov nasceu no Rio de Janeiro, e realizou o documentário “Diários” em Tel-Aviv. Ao mesmo tempo em que personagem está descobrindo esse mundo, nos convida a fazer o mesmo. Ele filma através da janela o cotidiano de uma sociedade ainda não assimilada por completo, com o estranhamento e as observações “de alguém que não participa daquele contexto. Sua base é a observação e a captação de fragmentos cotidiano, do olhar sobre espaços públicos e privados, rostos anônimos, gestos e situações.”⁵⁹ A observação se tornou parte do meu ser”, enfatiza. Perlov evoca através da filmagem

⁵⁹ FELDMAN; MOURÃO, 2011, p. 34.

direta sua locação (casa e vizinhança) dentro de um determinado tempo e lugar. Nesse sentido, seu documentário, caracteriza-se como realismo fotográfico e emocional, amparado pela exploração dos espaços observados, e a capacidade de trazer um sentimento passado (ou do passado) através da voz, de forma que o espectador o reconheça em uma dimensão realística, familiar e genuína.

Ao longo do processo, o período de guerra em que o país se envolveu é visto pelo cineasta da mesma maneira como é visto pela grande parte da população: através da televisão. Perlov filma a guerra, mas ele em momento algum se coloca como um documentarista de guerra. Tentando explicar o objeto, ele se redime da onisciência típica do roteiro que ele mesmo questiona. Para Feldman e Mourão, “Perlov postula uma nova maneira de olhar e um novo documentário: Um cinema que, tendo renunciado às tramas e às intrigas, seja calcado na observação dos espaços, na captação dos fragmentos do cotidiano”⁶⁰. Ainda que avesso a artifícios construtores, a obra é pontuada por uma busca e, por questões pessoais da trajetória do próprio cineasta tanto quanto a metodologia em desenvolvimento.

⁶⁰ FELDMAN; MOURÃO, 2011, p. 34.

No início do Diário 1973-1983 não sabemos ao certo o que o cineasta está a buscar, embora, pela insistência da voz de Perlov em ver algumas imagens como presságios, como rastros de uma tragédia iminente, possamos intuir que essa busca é por algum tipo de revelação, talvez a revelação de uma ausência tão constitutiva quanto inapreensível. Como quem perscruta os confins da memória à procura de um rosto perdido, de um grito surdo, de um nome esquecido e da música da infância, Perlov busca uma imagem capaz de nos evidenciar algo só possível de ser apreendido pela observação atenta e insistente dos pormenores da vida.⁶¹

Perlov observa o cotidiano através da câmera e, em alguns momentos apenas comenta sobre os personagens que visualiza. Em outros, apresenta e interage com esses personagens. Sentimos sua presença não pela sua imagem, que se posiciona por trás da câmera, mas por sua voz, que conversa com o meio e com o espectador. Existe uma relação paradoxal entre imagem e memória, desenvolvidas com o som da narração, o som ambiente, os diálogos e a música comprometidos esteticamente com os

⁶¹ FELDMAN; MOURÃO, 2011, p. 44.

sons e as imagens. Sua narração não está comprometida com a verdade, mas com "a materialidade sonora das palavras, materialidade que contempla a entonação, a estrutura das sentenças e alma rítmica oral em sintonia com o movimento dos planos e, sobretudo, como o movimento "interior" dos planos"⁶². Sua narração, além de contextualizar os momentos da filmagem, já tornados passados, tornam presentes os sentimentos que habitam as imagens.

Sua obra supera o modo observativo adotado pelo cinema direto como premissa a abordagem do mundo histórico de forma distanciada, numa perspectiva de não-intervenção. "A sensibilidade do cineasta busca estimular a nossa. Envolvemo-nos em sua representação do mundo histórico, mas fazemos isso de maneira indireta, por intermédio da carga afetiva aplicada ao filme e que o cineasta procura tornar nossa"⁶³. Ele apresenta uma postura de autodescoberta dentro de seu processo. Identifica-se a ética modesta de quem não tem qualquer pretensão educativa, mas de se perceber dentro do processo. Tais características configuram *Diário* ao modo performático, pois remetem ao público o que é a

⁶² FELDMAN; MOURÃO. 2011, p. 44

⁶³ NICHOLS, 2005, p. 171.

situação para o cineasta. O documentário enfatiza o engajamento do cineasta na representação de seu universo.

2.3 Coutinho e Perlov

Tanto Coutinho quanto Perlov apresentam como ponto de partida o modo pelo qual o documentário se estruturará. O fator primordial na construção da *mise-en-scène* é o sujeito, em um determinado espaço e tempo, usando da ação fílmica para se encontrar dentro do processo. Ambos são diretores e personagens principais, tanto como observadores quanto provocadores da história. São os sujeitos realizadores e ao mesmo tempo sujeitos da situação. São observadores que se deixam observar, tornando-se também objeto em cena.

Nos dois casos, a fala complementa a imagem. Em Coutinho através do diálogo da entrevista, enquanto em Perlov através da própria reflexão sobre a imagem. Nesse processo, os diretores participam ativamente como personagens que se inventam juntamente com os outros personagens. A realidade é substituída pelas verdades e fabulações criadas por esses personagens que se transformam em cena. E recriadas através da fragmentação e reconstrução das

imagens selecionadas, cortadas e sequenciadas por um propósito específico.

Coutinho apresenta o espaço como um personagem: a estrada, a vila, as casas. Assim como Coutinho, Perlov apresenta os estados íntimos de seus atores sociais. Ao mesmo tempo os dois documentaristas interagem de forma emocional com seus depoentes e com o espaço. A questão colocada não é a realidade, fidedigna ao objeto, mas a representação e a postura ética que envolvem sua construção. Ambos falam de si mesmos. Ainda que sirvam como testemunhas de um momento, sua validação como memória deve ser creditada à visão e à interpretação de alguém. É através da voz que Coutinho direciona sua entrevista, passando ao expectador suas intenções. É através da voz que Perlov formula observações que têm sobre imagem. A voz do cineasta é a voz do eu=indivíduo que sustenta uma idéia. Através dela conduz entrevistado e expectador a perceber o seu ponto de vista, o seu envolvimento com o assunto. Ambos adotam uma abordagem informal, de quem habita com intimidade uma questão presente que logo será passado. E não necessariamente haverá respostas ou um fim.

3. PROJETO DO DOCUMENTÁRIO SOBRE A CABANA DO PAI TOMÁS

3.1 Proposta do documentário

O documentário *Da Lona ao Pai Tomás: a história da Cabana contada por seus primeiros moradores* busca resgatar o processo de formação e consolidação do aglomerado. As entrevistas versam sobre a ocupação, os conflitos e as dificuldades desses moradores do ponto de vista de quem viveu a história, transformando a oralidade em uma experiência audiovisual. A intenção é que o documentário possa contribuir para o fortalecimento de uma memória coletiva. Ao compartilhar as histórias de antigos moradores com as gerações mais novas, reforça o senso de identidade dos mesmos e a própria noção de cidadania e participação.

Com cerca de 17 mil moradores (Censo IBGE 2012), a Cabana do Pai Tomas é o maior aglomerado de Belo Horizonte em termos demográficos. Sua população é maior do que a de muitos municípios brasileiros. Esse tamanho se reflete em marcante diversidade cultural. Sua origem remonta ao ano de 1963, quando o terreno foi ocupado, inicialmente por trabalhadores levados para as obras de construção do

pólo da Cidade Industrial. A ocupação também aconteceu por motivos políticos, especulativos e sociais, gerando grandes conflitos com o Estado Militar, então instaurado.

Parte dessa história está registrada em documentos jornalísticos, acadêmicos e oficiais. Entretanto, uma parte significativa dos acontecimentos encontra-se em arquivos pessoais e também nas lembranças dos moradores mais antigos. Essa memória está se esvaindo significativamente com o passar dos anos, uma vez que ela não está formalmente registrada. O próprio nome do bairro não possui registro oficial. Para alguns, sua origem está ligada às primeiras cabanas construídas pelos moradores ocupantes, outros apontam a existência de um “curandeiro” na região. Outros, ainda, sugerem a influência do romance de Harriet B Stowe, “Uncle Tom's Cabin”, de 1852, traduzido no Brasil como “A cabana do Pai Tomás”.

Contando desde o processo de ocupação aos dias atuais, a metodologia utilizada tem como base a coleta de narrativas orais, buscando registrar as memórias, percepções individuais, histórias de vida e lutas no processo de ocupação. O ponto de partida são entrevistas nas residências dos moradores, caracterizando e ilustrando suas histórias e utilizando

eventual material gráfico que os mesmos possuam (fotografias, vídeos, cartas, etc). O projeto se propõe, ainda, registrar os tipos característicos de construção local, espaços públicos e a rotina habitual dos moradores do lugar.

As ações para construção do vídeo documentário tiveram início através de pesquisa documental, do levantamento de dados estatísticos atuais e passados, artigos publicados na mídia, registros fotográficos, etc, passando pela definição (mapeamento) dos eventuais entrevistados, realização das entrevistas *in loco*, edição e montagem. Algumas perguntas foram pensadas para nortear a produção: "Como a Cabana surgiu?"; "Como era a Cabana antes da ocupação?". "Por que do nome Cabana?", "Por que do nome Cabana do Pai Tomás?", "Quem foi o Pai Tomás?".

Tentamos responder as mesmas ao longo da produção, mas assumimos que, mesmo que não haja respostas exatas sobre essas questões, a própria busca pelas mesmas pode constituir em material de inegável expressividade. Como esse conhecimento em questão é intrínseco e pessoal, o depoimento dos protagonistas da história em vídeo e áudio é a ponte essencial para preservação e disseminação dessa informação para as novas gerações. Os depoimentos

gravados permitirão uma fidelidade maior da história do que qualquer outra mídia. Os maneirismos e coloquialismos da linguagem oral, por exemplo, podem transmitir com muito mais precisão o assunto versado do que a mídia escrita.

Partindo do contexto descrito e desses pressupostos, o projeto se justifica por contemplar a valorização da diversidade cultural e da produção simbólica da comunidade, considerando as especificidades locais e de seu povo; a ocupação descentralizada dos espaços culturais, uma vez que utiliza do mesmo espaço onde a população habita para apresentação do resultado final do trabalho; a difusão do conhecimento e das expressões tradicionais e popularescas da cidade. É a voz do morador que carrega sua história, sua identidade, sua perspectiva de melhorias para e com a comunidade.

3.2 Elaboração do documentário

Assim como Coutinho e Perlov, a proposta de realização do documentário possui um ponto de partida. Nesse caso, o princípio é a própria busca pelos personagens que contam a história da Cabana. O fato de fazerem parte da equipe quatro moradores

do bairro é um facilitador nesse processo, pois não é um olhar estrangeiro, mas de uma equipe que faz parte da rotina local e conhece suas peculiaridades. A princípio foi estabelecido que Eustáquio, morador há 45 anos, seria o fio condutor a nos levar aos personagens principais e estimular a conversa durante as entrevistas.

As entrevistas foram iniciadas em janeiro de 2015 com o objetivo de, como primeiro passo, realizar um *teaser* encaminhado a Lei Municipal de Incentivo a Cultura de Belo Horizonte. Primeiro foi realizado levantamento bibliográfico sobre a história da região. Quanto à técnica utilizada na captura imagética e de áudio, conseguimos chegar a um consenso. A fotografia em câmera estática com iluminação natural valorizaria o objeto e locação acentuados pelos aspectos sonoros do ambiente. O objetivo é capturar a riqueza imagética e sonora gerada e vivida pelos moradores. A entrevista não seria isolada do contexto habitual dos personagens, mas permitiria sentir o sujeito como parte de um todo.

Após definida a metodologia de abordagem, Eustáquio nos encaminhou aos primeiros personagens. Até o momento entrevistamos dez moradores. O mais antigo dos moradores citados,

segundo o próprio, primeiro a montar a sua cabana de lona com a esposa e dois filhos “de colo” em meio ao descampado e plantações de eucaliptos encontrava-se em precárias condições de saúde, mas recebeu a equipe com entusiasmo ao contar sua história.

As primeiras experiências nos fez perceber motivos favoráveis e negativos em nosso método de abordagem, bem como o impacto que já foi estabelecendo na região. Uma das questões discutidas entre a equipe é o momento da conversa, do estímulo provocado por apenas um entrevistador. Visto a intenção de manter mais descontraidamente o tom de conversa informal, sentimos que toda a equipe poderia ser parte do diálogo. Colocamo-nos como observadores que conduzem a criação audiovisual, até que ponto acresceria enquanto personagens a serem observados durante o processo? Eis que surge uma reflexão entre a estética "mosca na parede" e a expressão do "eu" em busca de algo dentro do universo proposto. E faz parte do documentário, extrair não apenas a história oral, mas o estado íntimo dos atores sociais. Que todos os envolvidos consigam falar abertamente de si mesmos. Até que ponto "a busca", a construção do documentário seria exposta?

3.3 Experimentação e reflexão

No intuito de experimentar na prática tais questionamentos, realizei como parte da proposta do presente trabalho uma edição com as imagens capturadas de uma de nossos entrevistados. As imagens selecionadas foram da quarta moradora entrevistada: Dona Carmem Alves, 74 anos, nascida no bairro. Ela estava junto a sua amiga e também moradora do bairro, Nilza Raimunda Alves, 76 anos, nos observando por trás das grades de seu portão enquanto chamávamos por seu vizinho para uma possível entrevista. O vizinho se mostrou desfavorável a conversar naquele momento. Dona Carmem, porém, mostrou-se disposta a contar suas histórias, a princípio através da grade do portão e sem o uso da câmera. Os equipamentos somente foram ligados após a permissão da mesma para entrarmos em sua casa.

A equipe presente ficou surpresa com a enorme área verde existente dentro daquele portão em um estreito beco onde pequenas casas se amontoavam. Dona Carmem acompanhada de seu gato mostrava o poço que ela mesma havia perfurado para captar a água de uma nascente que havia ali.

Posteriormente, descobrimos que a água dessa nascente seguia um percurso considerável dentro do bairro por meio de uma galeria. Enquanto apontava o que havia existido no bairro, colhia a couve que plantou em seu quintal. Dona Nilza, que sofre de Alzheimer, não se lembrava de sua história e fez poucos comentários.



Figura 4 - Dona Carmem e Dona Nilza no momento da entrevista

Na edição, privilegiamos a chegada em sua casa, com cortes que demonstram o percurso, a relação da personagem com o seu meio e sua rotina.

Os sons do ambiente foram mantidos preservando o contexto da enunciação: os latidos do cachorro de Dona Carmem, os passos da chegada, o barulho da nascente, a cigarra e o avião que sobrevoava o local no momento da entrevista. Assim como o já citado Kiko Goiffman assume a necessidade do corte para manter um pacto com o espectador, cortamos as pausas longas, hesitações e titubeios que fazem parte da linguagem oral cotidiana.

Dona Carmem não fazia parte da primeira lista de moradores indicada por Eustáquio. Sua participação se deu por acaso quando se predispôs a dar uma informação sobre o vizinho. O resultado foi aleatório e rico para o processo de construção do documentário. Mesmo nós, moradores, desconhecíamos esse espaço existente no bairro. Dona Carmem fala dos eucaliptos que cercavam o território, de um cruzeiro, tradição religiosa seguida pelos moradores, da construção da primeira e principal igreja católica do bairro: Igreja São Geraldo. O pai de seu tio havia trazido o cruzeiro: "Tem quantos anos tem isso? Mais de uns 200 anos...". A população vendia o que plantava. "E aqui sempre teve água. Qualquer lugar que furar aqui dá água! Mina. Aquele poço ali fui eu que comecei a fazer, até tampou tudo de cana!".

Apenas o Eustáquio guiou a conversa, o restante da equipe ficou responsável pela captura imagética e de áudio. Nesse momento específico, a fala de outro participante poderia causar interrupções na relação entrevistado-ambiente-memória que apresentava suas lembranças e o seu presente. O personagem se movimentava e se expressava a vontade enquanto passeava em seu quintal.

A partir da construção e análise da cena, percebemos que seria importante para as próximas entrevistas filmar o primeiro contato com os personagens. O momento da chegada, assumindo o risco da resistência dos personagens em falar ou se revelar. Por meio da ética interativa, buscamos expor o processo de construção do documentário. E pela ética modesta assumirmos as possibilidades desconhecidas. Que faz parte do jogo em cena a aleatoriedade das escolhas realizadas *in loco* e devemos estar preparados e abertos as possibilidades geradas durante o fazer. Cada abordagem terá sua própria representação por meio da oralidade e sua relação com a memória. O vigor da fala, a tradição da linguagem local, a relação memória e espaço são os recursos utilizados para tornar presente os encontros passados, considerando a força emotiva dos encontros. Entendemo-nos como observadores e

observados da proposta, e pelo realismo emocional, exploraremos os espaços e os personagens da Cabana. Propomos também o realismo psicológico através das histórias que se fundem ao local pela voz e a cena.

Assim como Coutinho e Perlov temos definido o ponto de partida e forma como conduzir nossa busca pela abordagem informal de uma conversa com os moradores mais antigos da Cabana. Entrelaçar a rede de memórias individuais a partir de um mesmo evento. O modo participativo se dará pela interação de um membro ou de todos, dependendo do momento da representação fílmica. Apesar do contexto de partida ser a invasão ocorrida em 1963, não há intenção de denúncia social ou educacional. Pelo misto da ética interativa e modesta, buscamos a construção das relações em cena, através do diálogo pelo olhar curioso de quem faz parte e quer entender sua própria história.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Examinamos no decorrer do presente trabalho que o cinema documentário se apropria do real, promovendo um novo sentido que se dá pela interação entre vários fatores: a intenção de quem produz; a forma de abordagem; o equipamento; a edição, e, claro, as relações no momento da encenação. O gênero não se atém a uma regra ou formato, e os modos de representação são suscetíveis a mudanças que envolvem um universo de possibilidades de criação e experimentação na construção da *mise-en-scène*. O documentário de busca cria uma nova perspectiva no olhar autoral da imagem "real". O discurso é construído ao longo do processo, sem se ater a um planejamento prévio. Dessa forma, todos os envolvidos se tornam sujeitos do experimento. Coutinho e Perlov se apóiam no equívoco do discurso, na possibilidade de falhas e do não saber que sentido o documentário irá tomar. Os diretores constroem uma verdade subjetiva, forjada na interação entre os diversos sujeitos que participam da cena.

O estudo teórico e o exercício de análise dos recursos utilizados por Coutinho e Perlov abriram novas possibilidades para a condução do

documentário Cabana. Ao documentarmos a história de uma comunidade, o fazemos através da história de seus membros. São histórias particulares que, juntas, se emaranham e se completam, em consonância ou mesmo dissonância. A forma como lidar com essas memórias, com a exposição e com as expectativas do entrevistado demandam um forte preparo do documentarista. O entrevistado permeia entre objeto do estudo e indivíduo de vontades e necessidades particulares e o documentarista precisa conhecer e equilibrar essas vertentes distintas na condução das entrevistas e na montagem final do seu filme. Trata-se de entender-nos parte da narrativa e responsáveis pela ética em dar sentido ao discurso e, da mesma forma, fazermos parte dele. A busca particular na criação de uma memória coletiva, entendendo cada indivíduo como um personagem da cena e de si mesmo.

Referências

BERNARDET, J.C. Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro. In: M.D. MOURÃO e A. LABAKI, *O cinema do real*. São Paulo, Cosacnaify, p. 142-156, 2005.

BOCA do lixo. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2005. (110 min.), son., color. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=UY-4w-JQkOw>. Acesso em: 02 fev. 2015.

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

CUNHA, Alisson Veloso da. *A favela Cabana do Pai Tomás: a ocupação consentida - memória e história*. 2003. 154 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003. Disponível em: http://www1.capes.gov.br/teses/pt/2003_mest_uFu_alisson_veloso_da_cunha.pdf. Acesso em: 20 jan. 2015.

CUNHA, Alisson Veloso da. *PBH/URBEL*. Disponível em: <http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/comunidade.do?evento=portlet&pIdPlc=ecpTaxonomiaMenuPo>

rtal&app=urbel&tax=17484&lang=pt_BR&pg=5
580&taxp=0&&idConteudo=44410&chPlc=4441
0. Acesso em: 20 jan. 2015.

David Perlov: epifanias do cotidiano / David Perlov: epiphanies of the everyday. In: FELDMAN, Ilana; MOURÃO, Patrícia (Orgs.) *David Perlov: epifanias do cotidiano / David Perlov: epiphanies of the everyday.* São Paulo: Centro da Cultura Judaica, 2011 (edição bilíngue português-inglês), p.21-48.

DIÁRIO 1973-1983. Direção: David Perlov. Israel: 1983. (330 min.), son., color. Disponível em: <http://www.filmesdetv.com/yoman.html>. Acesso em: 23 fev. 2015.

DIÁRIO de uma busca. Direção: Flávia Castro. Brasil: VideoFilmes, 2010. (104 min.), son., color.

EDIFÍCIO Master. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2002. (110 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BgmfO4CasYw>. Acesso em: 02 fev. 2015.

FREITAS, Sônia Maria de. *História oral: possibilidades e procedimentos.* 2. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006. 142 p.

FROCHTENGARTEN, Fernando. A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho. *Psicol. USP* [online]. 2009, v.20, n.1, p. 125-138. ISSN 0103-6564. Disponível em: [http://dx.doi.org/10.1590/S0103-](http://dx.doi.org/10.1590/S0103-65642009000100008)

65642009000100008. Acesso em: 15 jan. 2015.

FIM e o princípio. Direção: Eduardo Coutinho. Paraíba: 2005. (110 min.), son., color. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=_VQC51XZ5ow. Acesso em: 08 fev. 2015.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho*: televisão, cinema e vídeo. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007. 211 p.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real*: sobre o documentário contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. 94 p.

LINS, Consuelo. *Rua de mão dupla*: documentário e arte contemporânea. Disponível em:

http://www.videobrasil.org.br/ffdossier/Ruademaodupla_ConsueloLins.pdf. Acesso em: 10 mar. 2015.

MOURA, Hudson. *Oralidade e fabulação no cinema documentário*. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/moura-hudson->

oralidade-e-fabulacao.pdf. Acesso em: 23 fev. 2015.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005. - (Coleção Campo Imagético). 266 p.

OLIVEIRA FILHO, Fernando Henrique Meneses. *Eduardo Coutinho: jogo de memória uma análise do filme o fim e o princípio*. 2008. 163 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=12341@1. Acesso em: 20 mar. 2015.

PEIXOTO, Clarice Ehlers. Memória em imagens: uma evocação do passado. In: Koury, Mauro Guilherme. *Imagem e Memória*. Ensaios em Antropologia Visual. Rio de Janeiro: Garamond, 2001. p. 173-187.

PUCCINI, Sérgio. *Roteiro de Documentário: Da pré-produção à pós produção*. 2007. 250 F. Tese (Doutorado em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007. Disponível em: http://www.renatodelmanto.com.br/casper/Roteiro_de_Documentario_SergioJosePuccini_Unicamp.pdf. Acesso em: 15 mar. 2015.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008. 443 p.

RAMOS, Fernão Pessoa. *A Mise-en-Scène do Documentário*. Cine Documental. , v.5, p.11-, 2011. Disponível em:

<http://www.iar.unicamp.br/docentes/fernaoramos/20Mise-en-SceneSiteCineDocumental.pdf>.

Acesso em: 23 mar. 2015.

RODRIGUES, Flávia Lima. Uma breve história sobre o cinema documentário brasileiro. In: *Comunicação*. V. 24. Juiz de Fora: CES Revista, 2010. Disponível em:

http://www.cesjf.br/revistas/cesrevista/edicoes/2010/04_COMUNICACAO_cinemadocumentario.pdf. Acesso em: 25 fev. 2015.

SIQUEIRA, Marília Rocha de. *O ensaio e as travessias do cinema documentário*. Belo Horizonte: 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia, UFMG, 2006.

ULTIMO Kuarupe branco, O. Direção: Bhig Villas Boas. Brasil: SetCom, 2008. (72 min.), son. color.