



UFRJ

A ESTÉTICA DA ÉTICA
Uma análise do cinema documentário de Eduardo Coutinho,
Eduardo Escorel e João Salles

Arbel Griner

Dissertação de Mestrado apresentada
ao Programa de Pós-Graduação em
Sociologia e Antropologia (PPGSA),
do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais
da Universidade Federal do Rio de Janeiro,
como parte dos requisitos necessários
à obtenção do título de Mestre em
Sociologia com ênfase em Antropologia.

Orientadora: Karina Kuschnir

Rio de Janeiro
Agosto, 2010

A ESTÉTICA DA ÉTICA
Uma análise do cinema documentário de Eduardo Coutinho,
Eduardo Escorel e João Salles

Arbel Griner

Orientadora: Karina Kuschnir

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA), do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS), da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Sociologia com ênfase em Antropologia.

Aprovada por:

Presidente, Profa. Dra. Karina Kuschnir, PPGSA/IFCS/UFRJ

Prof. Dr. Marco Antônio Teixeira Gonçalves, PPGSA/IFCS/UFRJ

Profa. Dra. Consuelo da Luz Lins, ECO/UFRJ

Profa. Dra. Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, PPGSA/IFCS/UFRJ
(suplente)

Profa. Dra. Mariana Cavalcanti Rocha dos Santos, CPDOC/FGV (suplente)

Rio de Janeiro

Agosto de 2010

Griner, Arbel.

A Estética da Ética – Uma análise do cinema documentário de Eduardo Coutinho, Eduardo Escorel e João Salles / Arbel Griner - Rio de Janeiro: UFRJ/ IFCS/ Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, 2010.

vii, 147f.

Orientadora: Karina Kuschnir

Dissertação (mestrado) – UFRJ/ IFCS/ Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, 2010.

Referências Bibliográficas: f. 155-157.

1. Antropologia. 2. Cinema Documentário. 3. Eduardo Coutinho. 4. Eduardo Escorel. 5. João Salles. 6. Ética. I. Karina Kuschnir. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia. III. A Estética da Ética – uma análise do cinema documentário Eduardo Coutinho, Eduardo Escorel e João Salles.

RESUMO

A ESTÉTICA DA ÉTICA

Uma análise do cinema documentário de Eduardo Coutinho,
Eduardo Escorel e João Salles

Arbel Griner

Orientadora: Karina Kuschnir

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA), do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS), da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Sociologia com ênfase em Antropologia.

Este trabalho analisa os documentaristas Eduardo Coutinho, Eduardo Escorel e João Salles. Com base em entrevistas, conversas, debates, artigos e aulas dos cineastas, o material da pesquisa é usado inicialmente para reconstituir, nos termos de Howard Becker, um *mundo* do cinema documentário e seus traços componentes. Posteriormente, serve à tentativa de elucidar o entendimento do conceito *documentário* que têm os três cineastas. O cinema documental é fruto do ideário que sustenta a antropologia em sua fase “moderna”. Próximos também na contemporaneidade, os debates antropológicos e a visão de documentário são mobilizados pela preocupação comum em relação às condições de realização das respectivas obras: produtos inerentemente derivados de relações assimétricas. *Documentário* é visto pelos personagens centrais deste trabalho como resultado de uma *interação*. Fundamenta-se, portanto, em premissas (lógicas) e condutas (comportamentais) de ordem ética. Âmbito de constante re-encenação de normas, hierarquias e valores, a dinâmica do *mundo* do documentário inspira reflexões sobre o universo social contemporâneo. Lançar foco sobre a ênfase que se dá à *ética* neste cenário permite perceber como este valor cria na sociedade lugares, afetos, conceitos, posicionamentos, visões e ações.

Palavras-chave: 1. Antropologia. 2. Cinema Documentário. 3. Eduardo Coutinho. 4. Eduardo Escorel. 5. João Salles. 6. Ética.

Rio de Janeiro
Agosto de 2010

ABSTRACT

THE AESTHETICS OF ETHICS

An analysis of the documentary cinema of Eduardo Coutinho,
Eduardo Escorel and João Salles

Arbel Griner

Supervisor: Karina Kuschnir

Abstract of the Dissertation submitted to the Graduate Program in Sociology and Anthropology (PPGSA), of the Institute of Philosophy and Social Sciences (IFCS), of Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, as part of the requirements for obtaining Master's degree in Sociology with an emphasis in Anthropology.

This work analyses the documentary filmmakers Eduardo Coutinho, Eduardo Escorel e João Salles. Using data gathered through interviews, conversations, debates, articles and classes of the film directors, the material of the research is used initially to reconstitute, in Howard Becker's terms, a *world* of the documentary cinema and their component features. In a second moment, the research material helps trying to elucidate the understanding the three filmmakers share about the concept of *documentary* film. Documentary cinema becomes alive by the time Anthropology enters its modern phase. Both movements are based upon similar ideas and ideals. They keep proximity at the contemporary moment, since they are both mobilized by the common concern regarding the conditions of carrying out their enterprises, which are always the product of asymmetrical relations. The three main characters of this piece see *documentary* as a result of an *interaction*. They are based, therefore, upon logical premises and behavioral attitudes of *ethical* order. The dynamics of the *world* of documentary cinema permits the observation of social norms, hierarchies e values in constant exercise, and therefore inspire reflections about contemporary society. Focusing the emphasis attributed to *ethics* in this context allows witnessing social places and status, affections, concepts, perceptions and actions in permanent and actual reconfiguration.

Kew-words: 1. Anthropology. 2. Documentary Cinema. 3. Eduardo Coutinho. 4. Eduardo Escorel. 5. João Salles. 6. Ethics.

Rio de Janeiro
August, 2010

Sumário

<u>AGRADECIMENTOS.....</u>	7
<u>INTRODUÇÃO – O QUE NÃO É CONCRETO, NÃO DÁ FILME</u>	8
A ANEDOTA POR PRINCÍPIO;	8
O CAMPO POR BASE;.....	10
ALGUMAS QUESTÕES POR FIM;.....	16
<u>O MUNDO – OU TEM AS PESSOAS QUE FAZEM O TEU CLUBE.....</u>	23
<u>O DOCUMENTÁRIO – NÃO É JORNALISMO, NÃO É PROPAGANDA, NÃO É PEÇA ACADÊMICA</u>	45
<u>ANTROPOLOGIA E DOCUMENTÁRIO – CONCEITOS EM EVOLUÇÃO.....</u>	74
O CENÁRIO INICIAL: <i>IMAGINE-SE O LEITOR...</i>	76
O CENÁRIO DA AÇÃO: O DOCUMENTÁRIO COM FUNÇÃO SOCIAL	86
O CENÁRIO DA CONTEMPLAÇÃO: O DOCUMENTÁRIO ENQUANTO LINGUAGEM ILHADA.....	90
O CENÁRIO DA INTERAÇÃO: <i>VERDADE – CONCEITO EM TRANSFORMAÇÃO</i>	92
RETRATO COMPACTO DO <i>DOCUMENTÁRIO</i> NO BRASIL	97
<u>A ESTÉTICA DA ÉTICA – A PESSOA POSSUI UMA VIDA INDEPENDENTE DO FILME ...</u>	101
IDEOLOGIA – O <i>MUNDO</i> COMO REFLEXO DE SISTEMAS CULTURAIS	101
<i>ETHOS</i> – O <i>MUNDO</i> EM PERSPECTIVA AFETIVA	105
<i>EIDOS</i> – O <i>MUNDO</i> EM PERSPECTIVA COGNITIVA	125
<u>CONCLUSÃO – O DOCUMENTÁRIO TEM UM ELEMENTO DE RECONSTRUÇÃO.....</u>	148
<u>BIBLIOGRAFIA</u>	155

Agradecimentos

Aos personagens principais deste trabalho: Escorel, Coutinho e João

– pela generosidade de me deixarem compartilhar, observar, anotar, pensar, repensar, me encantar; por abdicarem da própria autoria e a confiarem, por um momento, a mim

À banca de qualificação do meu projeto, professores Marco Antônio e Consuelo

– por terem lido minhas ideias e, com atenção e envolvimento, me ajudado a repensar e adequá-las

À Karina

– por me acompanhar em todos os momentos da idealização e da montagem; pelo apoio nos bastidores da dissertação e da vida

Ao Celso

– cujas ideias me aproximaram do tema deste trabalho, assim como de tantos outros que me inspiram a cada dia

A Nina, Julia, Elena, Milena, Thaís, Lulu, Mariana, Natália, Isabela, Letícia N., Rafael, Marcio, Paula, Rocha, Letícia V., Carlinha, Ifat, Simone

– pela presença nas horas de enfrentar desafios e de pensar soluções, de ir ao cinema, ao botequim, de falar ao telefone; por enriquecerem meu percurso com inteligência e humor

À Bete

– pela ternura e constância com que me ajuda a descobrir, aceitar, me encantar e aproveitar o complexo

A Ana Gabriela, Moana, Mario, Fernanda, Felice, ao pessoal do CPDOC e do IFCS

– pelo cotidiano divertido e estimulante

A “Rosalias”, Esther, Amir, Sônia, Luca, Cris, Dror, Nedal, Mônica, Ana, Juli, Mauro e Dedé

– pelo acolhimento nos tons, tempos e temperos mais diversos

A Geny, Esther, José e Ron

– por serem parte do que sou e do que quero ser

A “Paulileia”

– pela casa, pelo estímulo, pelo colo, pelo conforto, pelo desafio que um dia me ofereceram e que desde então me permitem cultivar

Ao André

– por ter me mostrado que posso mais do que penso (sobretudo quando paro um pouco de pensar)

Ao Caio

– por compartilhar comigo aprendizados, ideias e recorrentes (boas) surpresas, e o gosto por tudo isso

A Vinha, Mogui e Nochi

– por fazerem parte do meu “filme” desde cedo, e permanecerem personagens ativos nele sempre

A Mimi e Tatá

– por estarem carinhosamente sempre lá

A Priscila e Felipe

– co-autores dos meus roteiros e caminhos, por me manterem na trilha e, vez ou outra, me estimularem a sair dela, para me reinventar

A Advá, Caio, Felipe, Karina – por caminharem comigo e imprimirem conforto e riso à reta final.

À Juliana A. – pela companhia solidária na hora de apagar a luz.

*Não há exercício intelectual
que não resulte ao fim inútil.*
(BORGES 2003, 62)

Introdução – o que não é concreto, não dá filme

A anedota por princípio;

“Não se produziu conhecimento nenhum”. Era o veredicto que condenava a Antropologia à incompetência científica em 9 de abril de 2010, proferido por José Padilha em discussão que seguiu a projeção de seu filme, *Segredos da Tribo*. Era a abertura do 15º *É Tudo Verdade*, festival internacional de cinema documentário.

Cerca de sessenta pessoas, estimo, testemunharam a sentença proferida com base nos depoimentos apresentados pelo filme. Terminada a projeção, antes de começar o debate em que se anunciaria a falsidade ideológica da Antropologia, que há mais de cem anos se apresenta ao mundo como ciência, metade da plateia se levantou e retirou. Dos documentaristas, produtores, críticos, jornalistas ali presentes, talvez nenhum dependesse da sessão de cinema para ter acesso aos filmes do festival¹. Cópias de produções inéditas já circulavam entre pessoas que, no jargão comum, seriam chamadas de “do meio”.

Para estes, estar ali derivava de educação, compromisso ou obrigação. Mais que verem, era importante serem vistos. Na troca de dons do mundo do cinema documentário, estar presente à abertura do festival significava fazer parte, conhecer e, mais que tudo, reconhecer o trabalho de Amir Labaki, cineasta, crítico, idealizador e diretor do maior festival do gênero na América Latina².

Talvez tenham sido estes os que abandonaram a sessão ao fim da projeção. Aqueles comprometidos com o diretor do filme, tão numerosos quanto os que partiram, ficariam para ouvi-lo falar – com reforço de interessados que ajudavam a preencher mais algumas fileiras de uma sala do cinema Unibanco Arteplex, no Rio de Janeiro. Só estes testemunharam o julgamento. Ninguém falou em defesa da Antropologia, com exceção de um cientista social que atacou o diretor com uma

¹ Ao falar em “documentaristas”, refiro-me aos cineastas que dirigem filmes documentais, ou documentários. Mais adiante explicarei por que a opção pelo termo. Por ora, é importante apenas esclarecer a que tipo de pessoas me refiro ao evocar o termo.

² Para a discussão sobre dons e contradons que a vida em sociedade mobiliza ver MAUSS (2003), *Ensaio sobre a Dádiva*, e os textos que a partir dele foram gerados.

pergunta extensa, cheia de menções a autores que só cientistas sociais conhecem, alimentando assim, além do estereótipo que se costuma vincular à classe, o coro de suspiros entediados ouvido na plateia.

“Não sou eu que estou dizendo; são eles”. Dizia Padilha, atribuindo a condenação da Antropologia aos depoentes de seu filme: os antropólogos. De acordo com ele, graças à louvável ciência, hoje voamos em aviões e a medicina nos ajuda. À Antropologia falta rigor. Seus paladinos, apesar de se clamarem cientistas, deixam-se mover por paixões, frouxidão moral e metodológica; não têm consenso.

A ciência exata, que não dá margem a uma pluralidade de resultados e à qual costumamos chamar *hard*, possibilitou a invenção do contraste. Na definição do dicionário, “substância introduzida (por via oral, intravenosa etc.) no paciente para a realização de exames radiológicos e outros, e que faz com que, na imagem obtida, haja contraste entre o órgão a ser examinado e os demais órgãos e tecidos à sua volta”(Lexikon Editora Digital 2007). Reação química provocada pela exposição à luz de uma superfície sensível, a fotografia e o filme funcionam a partir de princípio semelhante. Onde a luz não chega, há subexposição. Onde alcança, superexposição. Os elementos retratados aparecem assim na película ou no papel e tornam-se distinguíveis uns dos outros a partir do contraste. Arte, *hobby* ou mero capricho, fotografia é alta tecnologia em uso. Radiografias ou fotos artísticas são produto da mesma ideia, dos mesmos materiais, da mesma época, assim como o filme de entretenimento e o que realizam biólogos ao observarem baleias.

O contraste, seja a substância química ou a ideia impressa na língua que, por associação, emprestou-lhe nome, diz respeito a distinção. Tema sociologicamente dissecado por Pierre Bourdieu (2007), *distinção* é o meio de nos tornarmos socialmente visíveis. Em um “espaço social” heterogêneo mas em que todos tendem a parecer mais do mesmo, cada indivíduo vale-se de estratégias de diferenciação para tornar-se único. Georg Simmel (1999), por meio de minuciosa análise da moda, feita décadas antes do trabalho de Bourdieu, também mostra – embora de forma diferente – a dinâmica de adornar-se para pertencer e para se diferenciar.

José Padilha, além de juiz, em 9 de abril foi também contraste. No meio nada homogêneo mas muito híbrido do cinema documentário, ajudou a definir os contornos das formas que há tanto eu tentava demarcar.

O campo por base;

“Gostaria que vocês apresentassem nessa ordem, porque é a ordem lógica”, anunciava Eduardo Escorel em 12 de janeiro de 2010 a uma turma de pós-graduação em cinema documentário. (1) Assunto; (2) tema; (3) evento a ser tratado e/ou (4) personagem – “evento e personagem não são obrigatórios nem se excluem no documentário”, instrui. Por fim vêm a (5) justificativa e a (6) forma. “Mas como a lógica de cada um varia”, pondera mais adiante o mestre, “se acharem que devem apresentar de outra maneira, convençam-me de que é uma boa alternativa.”

De acordo com Escorel, a diferença entre *assunto* e *tema* é que o primeiro deve simplesmente completar a lacuna: “este documentário é sobre...”. Seria, portanto, algo concreto, fácil de se apontar. O segundo, em contraste, seria abstrato; um valor. “Por exemplo”, diz Escorel, “Assunto: Guerra do Iraque. Tema: heroísmo”. Geralmente, acrescenta, é mais fácil chegar ao *tema* observando-se o *assunto*. É o caminho mais comum. Em um paralelo dentre muitos que serão traçados daqui em diante entre o cinema documentário e a antropologia, talvez seja como ir a campo. É lá, em meio ao grupo que escolhemos observar, em meio à experiência concreta, que acabamos percebendo nuances que, em detrimento de outras, nos saltam aos olhos. Ou seja, o nosso *tema*: as abstrações que vamos fazer a partir da articulação entre nosso conhecimento e aquilo que “o outro” nos revela.

O *assunto* deste trabalho é a interação entre três cineastas documentaristas: Eduardo Coutinho, Eduardo Escorel e João Salles. Sua motivação: observar que tipo de coisas as pessoas fazem juntas e como, conforme explico abaixo para Coutinho.

Eduardo Coutinho (EC) – Por que você junta três pessoas?

Arbel Griner (AG) – Oi?

EC – Por que você juntou três pessoas ao invés de escolher uma, meia...?

AG –Eu juntei porque o Becker fala... o que interessa ao Becker é ver como as pessoas fazem coisas juntas, tá³? E eu peguei essa coisa, essa impressão muito forte que tinha ficado em mim de que... Escorel – que foi a pessoa com quem eu tive mais aula nesse meio –

³ Howard S. Becker. Sociólogo americano. BECKER (2006), em referência discriminada na seção bibliográfica que segue, fala sobre a curiosidade em relação ao que as pessoas fazem juntas.

falava sempre de você e do João. E lembrei do tempo em que eu tive aula com o João na PUC, e ele inclusive levou você lá e levou o Escorel. Você foi falar de *Teodorico*⁴. E as aulas do João na FGV... Depois eu assisti até a algumas aulas dele em outras turmas da FGV também. E [ele] falava: “O Escorel quando fez [tal filme]...; O Coutinho quando fala sobre...”. Se os nomes sempre aparecem [se são recorrentes, imaginei que havia uma ligação]... E, ‘tá’ bom, ele fala de outros nomes também, mas eu tenho que restringir o meu foco. Então se esses nomes são recorrentes no discurso de um e de outro – e você eu ainda não ouvi –, então eu queria ver o que essas pessoas fazem em conjunto. E com que outras pessoas eles trabalham e o que fazem. Porque essa é a idéia do que você entende também por documentário, como você coloca fronteiras – *vocês, não é?* – em torno desse mundo. (COUTINHO. Entrevista a Arbel Griner, 23/3/2010)

O discurso de José Padilha, contado na anedota da primeira seção, ajudou a organizar uma série de ideias que, muito misturadas, ocupavam minha cabeça desde que declarara a pesquisa (jamais por concluída mas) suficiente para dar início à escrita da dissertação. As aulas de João Salles e Eduardo Escorel a que tinha assistido, as conversas com eles dois e com Eduardo Coutinho, os vídeos na internet, os filmes dos três, artigos por eles escritos, entrevistas publicadas, conversas sobre eles, todo esse material me havia dado a impressão de que partilhavam de algumas ideias e condutas comuns ao pensarem o cinema documentário.

Reflexividade, compromisso, ética, rigor, transparência, curiosidade em relação ao entrevistado, uma ausência de certezas que inspira uma *escuta persistente*. Eram esses os principais pontos que eu relacionava a Coutinho, Escorel e Salles e cujos contornos perdiam nitidez em meio ao turbilhão de ideias que costuma acompanhar a pré-escrita. A postura de Padilha que testemunhei durante mais uma “ida a campo”, no jargão antropológico, foi esclarecedora porque evidenciou aquilo que julgava haver de idiossincrático em Coutinho, Salles e Escorel: o grupo que eu havia escolhido observar.

⁴ *Teodorico – O Imperador do Sertão* (cor, 16mm, 48'). Programa Globo Repórter dirigido por Eduardo Coutinho em 1978.

Eduardo Coutinho (EC) – Eu agora vou te perguntar duas coisas: uma no sentido totalmente geral que você precisa responder e uma outra absolutamente concreta. Qual o teu objetivo na vida? E segundo: Por que você escolheu... Escolheu porque ouviu falar e tal. Mas você podia... Cinema: por quê? Tinha interesse por...?

(...)

Arbel Griner (AG) – Eu queria estudar amor. Alguma coisa ligada à concepção de amor. Lógico que é um tema muito amplo, mas enfim...

EC – Aí você me lembrou de um troço... Tinha uma pessoa – que é boa pessoa, mas é complicada de cabeça – que trabalhou, ajudou a decupar um filme um pouquinho e era uma pessoa que era tão sofrida, tão tímida que... E eu não vejo ela há anos. E ela um dia me trouxe um troço que disse que era um projeto, de um curta metragem, e o tema era solidão. Aí eu falei: “Não faça nada sobre tema geral”. Porque, sabe?

(...)

EC – Então, “a solidão”. Mas o que é a solidão? Bom, muito bem: a solidão na cadeia, a solidão... O que não é concreto não dá filme, não dá filme.

AG – Nem tese. (COUTINHO. Entrevista a Arbel Griner. 23/3/2010)

Meu primeiro contato com a “tríade” deste trabalho foi em 2004. Era então aluna de João Salles na faculdade de Comunicação. Salles ministrava aulas uma vez por semestre, e seu curso estava entre os mais concorridos. As vagas eram limitadas. Vinte, se não me engano. Quem não conseguia vaga, assistia como ouvinte. A sala transbordava pessoas atentas: alunos, ouvintes, ex-alunos que não deixavam de comparecer a qualquer oportunidade de rever uma performance do mestre.

Foi neste curso que vi pela primeira vez “os Eduardos”: Coutinho e Escorel. *Teodorico, o imperador do sertão*, do primeiro, e *Chico Antônio – o herói com caráter*, do segundo, faziam parte do programa; e os respectivos diretores foram

convidados a comentá-los em sala⁵. Cerca de um ano mais tarde, no primeiro semestre de 2005, um dos inexplicáveis caminhos pelos quais nos guia a vida me levou a trabalhar com Escorel, com quem coopero indiretamente até hoje. Fui então, já graduada, sua aluna na pós-graduação, ocasião em que voltei a ter aulas também com Salles. Foi nesse segundo momento acadêmico, por assim dizer, que percebi que Escorel era grande referência para Salles, e vice-versa, e que Coutinho, constantemente mencionado por um e outro em tom intimista, era ligado aos dois.

Foi a Escorel que primeiro apresentei minha intenção de pesquisa. Conversei com ele a respeito pela primeira vez em outubro de 2008, ainda em tom de sondagem. Ele não me desautorizou, à época, mas disse: “Vai à luta, minha filha!”, em tom de brincadeira, e disse que não falaria com Coutinho ou Salles em meu nome, e que ficaria chateado se eu usasse o nome dele para persuadir um e/ou outro.

A Salles fiz minha proposta em agosto de 2009. Ele tentou me convencer de que não era mais documentarista, logo, que minha ideia não era mais pertinente. Eu disse a ele que podia não estar filmando àquela altura, mas que seguia envolvido com o meio do cinema documentário e que ninguém filma o tempo todo, que me interessava também observar o que fazia um diretor de cinema quando não estava filmando. Não sei se o argumento o convenceu, mas logo depois das negativas me surpreendeu ao me convidar para uma sessão de projeção de filmes a que assistiria no dia seguinte um grupo de seis pessoas, entre as quais também Coutinho e Escorel. Eu frequentaria ainda uma segunda sessão como esta, realizada uma semana depois.

Antes de conversar com Salles, já havia tomado a iniciativa de assistir a mais algumas de suas aulas. Ele autorizou, assim como Escorel. O assunto da minha pesquisa já estava consolidado e Escorel e Salles já eram há algum tempo “meus nativos” oficiais quando finalmente fui falar com Coutinho. Fui pessoalmente ao Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP), onde trabalha, sem avisar. Apesar disso, Coutinho me recebeu. Ouviu o que eu disse mas não respondeu se aceitava ou não participar do projeto. Pediu para que eu ligasse dali a uma semana. Quando liguei, pediu para que voltasse a telefonar dali a outra semana. Desta vez, aceitou colaborar.

Não sei se antes verificou com Salles quem eu era, e se realmente havia um projeto no qual participavam também ele e Escorel, mas marcamos um encontro para a semana seguinte. Antes disso, no entanto, houve um episódio em que fui conversar

⁵ *Chico Antônio – o herói com caráter* (cor, 16mm, 40'). Filme de 1983 dirigido por Eduardo Escorel.

com Salles, e ele me contou, mais uma vez muito generoso, que encontraria Coutinho naquela mesma tarde. Sugeriu que eu participasse da conversa, mas era condição que eu chegasse mais cedo ao lugar do encontro e que falasse com Coutinho. Se este autorizasse minha permanência na reunião, tudo bem, eu poderia participar. Muito envergonhada, fui falar com Coutinho. Muito simpático, ele recusou minha presença no encontro. Nossa primeira conversa estava marcada para o dia seguinte. Rendeu três horas, assim como a segunda, inusitadamente filmada por um vídeoartista italiano que atualmente estuda o cinema de Eduardo Coutinho.

O recorte desta dissertação foca a vida pública de Escorel, Salles e Coutinho, mais especificamente ainda o envolvimento profissional deles um com o outro e com o cinema documentário. Força portanto uma configuração abstrata, dentre muitas outras possíveis, e que se traduz na forma de um trio. Georg Simmel ([1908] 1950), ao analisar o significado sociológico do terceiro elemento, identifica seu potencial catalizador. Sem ele, diz Simmel, é impossível a transformação do estado de impasse ou de absoluta união que é inerente à relação entre dois indivíduos. De forma resumida, o terceiro elemento pode ser pensado como aquele que abala uma culpa ao injetar ciúme na relação. Ou como aquele que, neutro, é capaz de conferir racionalidade a paixões subjetivas de uma *díade* em conflito, trazendo assim a paz.

Há, portanto, um grande potencial de desequilíbrio que a configuração a três carrega em si, muito bem captada por Escorel em sua crítica inaugural na Revista Piauí:

Não poderia haver filme menos indicado do que *Moscou*, dirigido por Eduardo Coutinho, para inaugurar uma seção de crítica de cinema nesta revista. Sendo amigo e colaborador dele há muitos anos, não posso comentar seu novo documentário com isenção. Além disso, João Salles, editor da revista, é também produtor de *Moscou*, o que agrava a situação e torna aconselhável deixar o filme de lado sob pena de promover uma ação entre amigos.(ESCOREL 2009)

As tensões que o terceiro elemento tende a injetar em uma relação se evidenciaram quando a minha pesquisa passou de fato a ser sobre três pessoas. A relutância em participar numa associação com a qual talvez não concordassem os outros dois foi duradoura no caso de Coutinho e de Escorel. Este, apesar de ter me recebido para conversas e ter me deixado frequentar várias de suas aulas desde 2008,

concedeu a primeira entrevista poucos meses antes do fechamento da dissertação. Mesmo assim, com relutância. Passou a cooperar com menos ressalvas depois de ter se certificado de que Coutinho e Salles também eram concretamente partícipes do projeto. “É... Sinal de que você passou no exame dele”, me disse depois de se assegurar de que eu já havia entrevistado também Coutinho.

Eduardo Escorel (EE) – O João, você não conseguiu conversar ainda?

Arbel Griner (AG) – Vou conversar daqui a pouco, hoje eu tenho maratona.

EE – Você vai estar com o João hoje? Onde, lá na VideoFilmes? (ESCOREL. Entrevista a Arbel Griner, 29/3/2010)

Apesar de Coutinho não ter me autorizado a participar da reunião entre ele e Salles, a anuência deste deve tê-lo flexibilizado. No dia seguinte, Coutinho me recebeu dizendo que Salles devia me prezar muito. E não deixou de sondar para confirmar: “Pois é: daí você falou com o João e ele disse tudo bem. E o Escorel disse o quê? Tudo bem?”. Salles, aquele que me parece ter oferecido menos resistência entre os três, também não deixou de comentar, ao saber que eu já havia conversado com Coutinho, “Ele deve ter você em alta conta”.

Concluída a digressão sobre a *tríade* a partir do entendimento de Simmel, outro ponto deve ser ressaltado sobre o recorte que esta pesquisa estabeleceu. A posição social de visibilidade e de reconhecimento de que gozam os três principais personagens da dissertação é um desafio que se coloca a todos aqueles que lidam com antropologia das elites ou das sociedades complexas. “Nativos” pouco acessíveis, ciosos de sua imagem, tão versados quanto ou mais que o antropólogo nas referências da própria antropologia colocam questões difíceis, mas ao mesmo tempo muito instigantes para o pesquisador. Fornecem também dados, não nos enganemos, sobre os nativos, por mais escasso e controlado que seja o contato com eles, e sobre o antropólogo, que tem a chance de estudar comportamentos que se fundamentam em rotinas e dinâmicas sociais similares senão idênticas àquelas das quais participa.

No caso deste trabalho, dada a identificação que se observou desde o início entre o ofício do documentarista e o do antropólogo – ambos devem estabelecer um tema de interesse que vão investigar, pesquisar a seu respeito, produzir o material que

posteriormente analisarão e processarão em contexto distinto do da pesquisa, fazer uma opção por uma forma narrativa ou organizacional para apresentar não todos, mas parte dos dados coletados –, outra dificuldade se impôs. O encantamento com os nativos e com sua postura frente às obras que produzem fez com que eu me sentisse impelida a respeitar e a observar, na minha dissertação, o modo de tratar e de utilizar depoimentos alheios que é próprio de Coutinho, Salles e Escorel.

Cortar trechos de falas nativas tornou-se um sofrimento, mesmo quando imprescindível para a boa compreensão do material. Interromper transcrição de depoimentos para comentar ou analisá-los virou um sacrilégio. Impor minha visão àquilo que o “personagem” me conta? Pior ainda era ter que usar minha própria escrita – no lugar da voz do documentarista – para fazer esse tipo de intervenção. Foi aí que recobrei os sentidos e a compreensão de que meu projeto era escrever uma dissertação. Que era impossível cumpri-lo sem usar falas e ideias minhas. Que documentário e antropologia, por mais próximos que possam parecer e por mais semelhantes que possam ser as questões que levantam, não são nem podem ser a mesma coisa.

Antropologia, como disse José Padilha, pode não ser ciência. Documentário certamente não é antropologia; talvez seja arte. Há no entanto, não se pode negar, questões comuns que envolvem e motivam antropólogos e documentaristas, e estas constituem um dos pontos centrais de reflexão neste trabalho.

Algumas questões por fim;

Uma frase de José Padilha, naquela sessão inaugural do *É Tudo Verdade*, chamou minha atenção em particular. Finda a projeção, perguntou-se ao diretor de *Segredos da Tribo* por que não entrevistou o antropólogo francês acusado de pedofilia em seu filme. “Ele não quis falar”, esclareceu Padilha. E complementou: “Ainda bem, porque nossa conversa teria durado dois minutos e eu teria brigado com ele”. Lembrei imediatamente de uma fala de Coutinho que não mais consegui encontrar (só em paráfrase de João Salles, que utilizo mais adiante, em outro capítulo). Ele também não entrevistaria um pedófilo, um assassino, um criminoso, enfim. Mas não o faria com medo de conseguir entender as razões, os motivos, a lógica do interlocutor.

Eduardo Coutinho – Mas o que me interessa é saber o que o outro pode me dar e isso é o que eu falo – enfim, é meio literário, mas tem um lado disso que é um troço que eu falo um pouco disso para ator, que é o negócio de “feminilidade transcendental”: saber receber. (COUTINHO. Entrevista a Arbel Griner, 23/3/2010)

A frase de Coutinho, dita num contexto que produziu muitas outras similares, que serão abordadas mais adiante, denota um entendimento de que ouvir “o outro”, para alguns documentaristas, mais que um interesse, representa uma obrigação. Uma conduta que deve ser exercitada rigorosamente, porque no mundo é preciso, além de apreender, compreender a diversidade. É o *complexo* que interessa, e para se ter acesso ao complexo, é preciso se estar aberto a ele.

Eduardo Coutinho – No *Santo Forte* eu li coisas para burro! Eu fui na [antropóloga] Patrícia Birman, com a menina que morava lá [na favela em que *Santo Forte* foi filmado] e comecei a ver que tinham as coisas entre parênteses sobre o que os caras pensam. E, meu Deus do céu! Isso não existe! Isso não está nos livros! Entende? Não, e tem coisas que não estão no filme e que ficou uma coisa evidente numa incursão de dez dias numa favela do Rio: por que que Umbanda e Candomblé? “Meu filho, porque Candomblé é muito mais caro que Umbanda!. É caro, é caro!” (...) E Candomblé é muito mais pesado, os castigos são mais severos. Isso eu não vejo ninguém... Aliás, eu não conheço nenhuma coisa [trabalho] sobre isso. (...) A Umbanda se dá para você trapacear, enganar, um presentinho uma coisinha e tal. E, no fundo, então, a Umbanda é que é o recalcado do brasileiro. (...) a Umbanda que foi criada nos anos 20, cacete! Por branco tentando embranquecer o troço é que é, realmente, a coisa mais brasileira do mundo. (...) *Então quando você acha isso, nada... Tudo que o cara me disse é precioso para mim. Ele sabe mais do que eu. Naquilo, no que acontece com ele e com as pessoas. Então eu tenho que aprender com ele. Eu estou fazendo um filme. E ao fazer um filme, eu torno minha a fala dele botando no filme. Quando ele vir no filme eu espero que ele aceite a fala minha que é do filme, como dele.* No sentido, pelo menos, de dizer: “Não, não me prejudicou”. (COUTINHO, em entrevista a Arbel Griner, 23/03/2010. Os grifos são meus.)

Eduardo Escorel define *documentário* em termos de curiosidade pelo mundo e de um processo que toma forma à medida que vai sendo feito, e não *a priori*. João Salles reconhece, tal qual Escorel, que há cineastas que trabalham em cima de uma tese já formulada e outros que a constroem à medida que filmam.

A mesma intenção curiosa, que é acompanhada por ideias talvez menos pretensiosas que as abarcadas pela noção de “conhecimento” de José Padilha, aquela que para ele a antropologia não teria sido capaz de produzir, aparecem no discurso de Howard Becker, sociólogo americano formado na tradição da chamada Escola de Chicago⁶.

Many social theories start with the premise that reality is hidden from ordinary mortals and that it takes a special competence, perhaps even a magical gift, to be able to see through these obstacles and discover The Truth. I have never believed that. To quote my mentor [Everett] Hughes again, he often said that *sociologists did not know anything that nobody knew*. Whatever sociologists knew about social life, they had learned from someone who was part of and fully engaged in that area of life. But since, as Simmel had made clear in his essay on secrecy (Simmel 1950⁷), knowledge is not equally distributed, everyone doesn't know everything. Not because people are blinded to reality by illusions, but because things have been kept from them by institutional arrangements (which may or may not have been put in place to achieve that end). *Sociologists find out what this one knows and what that one knows so that, in the end, they can assemble the partial knowledge of participants into a more comprehensive understanding.* (BECKER 2006. Os grifos são meus.)

A atenção que chama Bronislaw Malinowski à importância da observação e do registro dos “imponderáveis da vida real”(MALINOWSKI [1922] 1976, 29) revela semelhante tipo de preocupação nos tempos da antropologia ainda menina. Ao cunhar a expressão, o antropólogo polonês, defensor fervoroso do trabalho de campo nos

⁶ BECKER (1996) traça sua genealogia acadêmica. Ele foi orientado, na Universidade de Chicago, por Everett Hughes, que havia, por sua vez, sido discípulo de Robert Park, formado diretamente por Gerog Simmel.

⁷ SIMMEL, Georg. 1950. “The Secret and the Secret Society.” Pp. 307-78 in *The Sociology of Georg Simmel*, edited by Kurt H. Wolff. New York: MacMillan. Howard S BECKER, “A Escola de Chicago,” *Mana. Estudos de Antropologia Social*, 1996: 177-87.

moldes por ele mesmo idealizados e mais tarde mitificados, alerta para a imprescindibilidade do conhecimento minucioso das rotinas, dos comportamentos, das reações e das emoções dos nativos⁸. Não seria essa a realidade que se desconhece e para cuja apreensão o antropólogo (ou documentarista) deve estar treinado a se abrir? A abertura ou disposição para entender o outro e seus motivos é, mais que uma vocação, um método e um exercício rigoroso, trata-se da *observação participante*, por meio da qual o antropólogo

(...) pode tomar parte nos jogos dos nativos, acompanhá-los em suas visitas e passeios, ou sentar-se com eles, ouvindo e participando das conversas. Não acredito que todas as pessoas possam fazer isso tudo com igual facilidade – talvez a natureza do eslavo seja mais flexível e mais espontaneamente selvagem que a do europeu ocidental – mas, embora o grau de sucesso seja variável, a tentativa é possível para todos. Esses mergulhos na vida nativa – que pratiquei frequentemente não apenas por amor à minha profissão, mas também porque precisava, como homem, da companhia de seres humanos – sempre me deram a impressão de permitir uma compreensão mais fácil e transparente do comportamento nativo e de sua maneira de ser em todos os tipos de transações sociais (MALINOWSKI [1922] 1976, 31-2).

Coutinho, Salles e Escorel também têm métodos próprios de filmagem, de abordagem dos personagens, dos temas, dos materiais que ilustram suas obras. Conforme veremos mais adiante, os três são extremamente rigorosos no seguimento de seus princípios. Apesar de estes não serem rígidos a ponto de engessar os filmes, certamente norteiam todo o seu processo de feitura: a pesquisa, a filmagem, a montagem e, conseqüentemente, a estética que daí resulta.

O que se pretende com o breve apanhado feito até aqui é compartilhar, de forma introdutória, a impressão que aponta para muitas aproximações possíveis entre certas formas de fazer antropologia e de fazer cinema documentário. Apesar de hoje já revisto e relativizado o método de Malinowski, a importância que atribui à observação do comportamento humano segue sendo o pilar da antropologia. Aparece, no entanto, como interesse de pessoas que atuam em outras áreas profissionais, tal

⁸ Para a discussão sobre Malinowski, o trabalho de campo e a figura do etnógrafo enquanto mitos, consultar George Stocking, Jr, (1983) em *Observers Observed*, cuja referência completa pode ser encontrada na seção bibliográfica deste trabalho.

qual o documentário, e portanto, mais que prerrogativa antropológica, é forma de ver o mundo, de nele estar e se fazer presente.

O germe desta visão de mundo específica, acredita-se, remonta ao advento da modernidade e, neste contexto, à disseminação do pensamento e da metodologia científicos, sua aplicação a atividades humanas a que até então não eram associados. A antropologia é filha do ideário que se firma neste momento histórico, como bem exemplifica o excerto abaixo:

(...) quando passamos a falar dos mais altos processos do sentimento e da ação humana – de pensamento e linguagem, conhecimento e arte –, aparece uma mudança no tom geral das opiniões. Como um todo, o mundo está mal preparado para aceitar o estudo da vida humana como um ramo da ciência natural e para, num sentido amplo, seguir a exigência do poeta⁹ de “considerar a moral como as coisas naturais.” (TYLOR [1871] 2005)

Naquele momento, questionavam-se as ambições da antropologia, e se cobrava uma definição acerca de seu estatuto: “(...) by and by anthropology will have to decide between being history and being nothing” dizia em 1911 Fredric William Maitland, historiador e jurista britânico (In: THORNTON 1985, 12). À luz do Evolucionismo Cultural, em voga neste momento, não é difícil entender a reivindicação da frase. A perspectiva de que as comunidades humanas eram pontos mais atrasados ou adiantados de um contínuo que representaria “A História da Humanidade” torna palatável a comparação da antropologia a um fazer histórico.

As pegadas do debate remanesçam ao longo do século XX, e podem ser vistas em episódio que divide profissionais de área tão próxima à antropologia quanto a sociologia. Em 1954, quando a cadeira de Sociologia I da Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras da Universidade de São Paulo é desocupada por Roger Bastide, assistido havia anos por Gilda de Mello e Souza, assume Florestan Fernandes. Gilda, que havia estudado “moda” em seu doutorado, fora transferida para a área de estética. Quatro anos mais tarde, Antonio Candido, que fazia da literatura sua principal fonte para a investigação social e que há 16 era titular da cadeira de Sociologia II, transferiu-se para Assis, no interior de São Paulo. Regressa em 1960, então como professor de

⁹ Menção a Alexander Pope.

Literatura, e não mais de Sociologia. Para Heloísa Pontes (2006), os eventos são reflexo da oposição entre ciência e cultura que havia então se estabelecido na USP.

O panorama da evolução – não no sentido de melhoria, mas de desenvolvimento – revela que a antropologia, além de enfrentar questionamentos extradisciplinares, discute constantemente a si mesma. Neste ponto, assemelha-se ao documentário feito por Coutinho, Salles e Escorel. Como veremos mais adiante, mesmo nos momentos em que era convencional não explicitar os mecanismos de feitura de uma etnografia, há obras que surgem para problematizar a presença do etnógrafo no campo, os mecanismos da construção textual, a opção por uma narrativa em detrimento de outra, a relação de poder (assimétrica) que se estabelece entre quem observa e quem é observado.

O autoquestionamento e a relativização são elementos seminais na antropologia, que apesar de ter se pretendido “ciência” no sentido mais *hard* do termo no fim do século XIX, hoje não mais acredita, ao contrário do que lhe cobrava Padilha no dia da projeção de *Segredos da Tribo*, em um único resultado possível. A antropológica é, em si, outra. Parte do princípio da diversidade, da pluralidade. Do mesmo modo, o documentário de hoje, feito nos moldes observados com rigor (e algum fervor) por Coutinho, Escorel e Salles, não acredita em uma verdade absoluta a se “documentar”.

Ciência significa, entre outras coisas, conhecer. Neste sentido mais amplo, menos agarrado a um método ou campo profissional específico, tanto a antropologia quanto o documentário são formas, senão de produzir conhecimento, de *tomar* ciência; ciência social. Talvez não modelos ideais, mas formas que permitem observar comportamentos e, a partir daí, estabelecer relações entre o que se viu, ouvi, o que se conhece da experiência e da literatura. Uma seleção metodológica, dentre muitas outras possíveis.

Enquanto objetos – ou melhor, sujeitos desta investigação, Coutinho, Escorel e Salles são homens contemporâneos cujo comportamento pode ajudar a elucidar questões relativas ao nosso tempo. A observação das posturas e das crenças dos três constituem matéria-prima do fazer etnográfico: o que fazem as pessoas, como o fazem, e em que contexto. É esta a justificativa disciplinar do presente trabalho; a explicação de sua validade enquanto antropologia.

Neste sentido, para fins organizacionais, o conteúdo que se optou por privilegiar nesta dissertação será abordado sob quatro perspectivas distintas; quatro

capítulos. No primeiro, será apresentado o *mundo* do cinema documentário, meio profissional em que agem e interagem Coutinho, Salles e Escorel. No segundo, será dissecado o entendimento de *documentário* que os três têm. No terceiro será feita uma retrospectiva panorâmica do cinema documentário e da antropologia, de modo a identificar a evolução de um campo e de outro e seus momentos de aproximação, que são ótimos indícios de crenças vigentes nas sociedades em que se desenvolveram as duas práticas. Por fim, no último capítulo, serão aproveitados os conceitos de *ethos* e de *eidos* utilizados por Gregory Bateson em seu livro *Naven*, de 1935, para aprofundar o olhar sobre a conduta profissional de Coutinho, Salles e Escorel e o ideário que a alimenta e sustenta.

Espera-se que deste exercício de observação, produção de material, seleção de conteúdo empírico e teórico, articulação entre um e outro e lapidação da forma final do texto resulte um crescimento pessoal. Terá então sido a antropologia, mais uma vez – assim como o podem ser outras ciências, uma religião, a psicanálise e processos terapêuticos de outra sorte –, um meio bem-sucedido de estabelecer pontes com o outro e um sentido para nós mesmos.

Nas palavras um pouco antiquadas mas ainda pertinentes de Malinowski:

Talvez, ao lermos o relato desses costumes primitivos, possamos sentir um sentimento de solidariedade pelos esforços e ambições desses nativos. Talvez a mentalidade humana se revele a nós através de caminhos nunca dantes trilhados. Talvez, pela compreensão de uma forma tão distante e estranha da natureza humana, possamos entender nossa própria natureza. Nesse caso – e somente neste caso – estaremos justificados ao sentirmos que valeu a pena entender esses nativos, suas instituições e costumes (...). (MALINOWSKI [1922] 1976, 34)

Ou nos termos mais contemporâneos de Magnani (2002), uma antropologia *na* cidade, nos micro-universos de interação que aí se dão, pode ajudar a identificar práticas cujo recorte faz sentido tanto para os atores que delas participam quanto para o analista. Só a partir da investigação de como as pessoas interagem, se organizam, onde se encontram e com que propósitos, “de perto e de dentro”, é possível tomar um passo maior, distanciar-se, ampliar a análise, e passar a olhar o todo, o mais geral.

O Mundo – Ou tem as pessoas que fazem o teu clube

A tua pergunta inverte inteiramente a coisa.

Se eu seria o personagem do meu filme?

Jamais. Jamais. Jamais.

(COUTINHO, 23/3/2010)

Ir à abertura da 15^a edição do *É Tudo Verdade* foi excelente oportunidade para acompanhar um pouco da dinâmica do meio do cinema documentário. Fui na companhia de Eduardo Escorel. Havia conversado com Coutinho no mesmo dia e perguntado se iria. Ele disse que sim; que ia para prestigiar Amir Labaki, criador do festival, crítico, documentarista e uma figura muito importante do cinema documentário. No telefonema, Coutinho disse que tinha visto o filme nacional que seria (e de fato foi) premiado. Tinha ficado impressionado com sua qualidade. O comentário reforçou minha impressão de que realmente compareceria ao evento para prestar solidariedade a alguns colegas que lá estariam presentes e que tinha em alta conta. Coutinho não dependia do festival para ver os filmes que seriam ali lançados.

Duas salas do cinema Unibanco Arteplex foram destinadas à sessão de estreia. Amir Labaki, que já havia inaugurado o festival no dia anterior, em São Paulo, agradeceu aos presentes e apresentou Bill Nichols, estudioso do cinema documentário que veio de São Francisco, nos Estados Unidos, para participar da 10^a Conferência Internacional do Cinema Documentário, uma extensão “acadêmica” do festival. Labaki então falou do filme que abriria o evento e que seria projetado dali a pouco. Mas disse que antes de dar início à projeção passaria a palavra a Silvio Da-Rin, outro documentarista, então recém afastado da direção da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura.

Na plateia de convidados – a sessão de abertura do festival era restrita a um público pré-selecionado –, além dos já mencionados Labaki, Coutinho, Nichols e Da-Rin, críticos de cinema, jornalistas, diretores de agências governamentais e de empresas que participam do Programa Federal de Incentivo à Cultura, a equipe realizadora do filme *Segredos da Tribo*, que inauguraria o festival no Rio, estudiosos do cinema, profissionais de canais de televisão, amigos e familiares dos participantes,

diretores, montadores, técnicos de som, fotógrafos, produtores, técnicos de finalização, entre outros.

Em seu artigo “Mundos artísticos e tipos sociais”, Howard S. Becker (1977) define *mundo* como sendo “a totalidade de pessoas e organizações cuja ação é necessária à produção do tipo de acontecimento e objetos caracteristicamente produzidos por aquele mundo”. A partir desta proposta, conclui que “um *mundo artístico* será constituído do conjunto de pessoas e organizações que produzem os acontecimentos e objetos *definidos por esse mesmo mundo como arte*” (BECKER 1977, 9. Os grifos são meus).

Seguindo esta perspectiva, podemos definir o *mundo* do cinema documentário como aquele composto pelas pessoas e organizações que, em conjunto, produzem o que se entende neste mesmo *mundo* por documentário, por festival de cinema documental, por circuito de produção, realização, distribuição e comercialização de filmes documentários.

Uma tal concepção, para elegermos apenas uma entre muitas implicações possíveis, *amplia* as fronteiras e a noção de grupo. O *mundo do cinema documentário*, então, não abarcaria mais só os diretores consagrados, os ditos documentaristas, mas produtores, roteiristas, profissionais especializados em capturar som para esse tipo de filmes, lojas e empresas que vendem ou alugam equipamentos para a realização de documentários, os portadores que fazem circular material e informações entre essas pessoas, os motoristas de transportes que conduzem equipes e até mesmo os “personagens” eleitos por cada edição. Em suma, todos aqueles cuja relação é essencial para a concretização do que se entende por documentário. Uma boa mostra dos participantes do *mundo* do cinema documentário nos foi proporcionada na sessão inaugural do 15º *É Tudo Verdade* no Rio, em 9 de abril de 2010.

Tendo um conceito tão abrangente por inspiração, fica claro por que é prudente para esta dissertação restringir o foco. O excerto de entrevista abaixo reproduzido ajuda a elucidar, sem seguir uma rede muito extensa de profissionais em co(rrel)ação, a dinâmica de um *mundo*. Ao mesmo tempo, explica e fortalece os laços entre Escorel, Coutinho e Salles, que são o mote deste trabalho.

Arbel Griner (AG) – (...) Esse trabalho todo foi inspirado (...)

Por causa de uma impressão que eu acabei tendo, depois de ter muitas aulas com você e algumas com o João, de que você falava muito dele e do

Coutinho, fazia menções recorrentes aos dois nomes; o João, ao seu e ao do Coutinho. Com o Coutinho eu só estou conversando agora, mas desde o curso que eu fiz com o João¹⁰, né. Ele levou você para falar lá, ele levou o Coutinho para falar lá também. E depois eu ouvia esses nomes o tempo todo. Uma coisa que me deu a impressão de que vocês costumavam fazer muita coisa em conjunto. Talvez menos do que eu imaginei. Mas é...

Eduardo Escorel (EE) – Eu conheço o João há relativamente pouco tempo, não é? Muito menos tempo que o Coutinho, né. O Coutinho eu conheço desde essa época, desses primórdios do [C]inema [Novo].

AG – Vocês trabalharam juntos?

EE – Não. O primeiro trabalho que nós fizemos juntos foi o roteiro de *Lição de Amor*, que foi escrito entre '73 e '74.

AG – E por indicação, não por afinidade, que alguém... Você procurou um parceiro, como foi?

EE – Não. Eu procurei um parceiro. Eu já o conhecia, e... ele tinha feito o roteiro de alguns filmes, e tal... Foi a primeira vez que nós trabalhamos juntos. O *Cabra [Marcado para Morrer]* tava guardado embaixo da cama de alguém, não existia, era um filme que... interrompido, nunca seria terminado, nunca ninguém imaginou, a não ser o próprio Coutinho, que seria um dia concluído¹¹. Não tinha maior convivência com o Coutinho. Comecei a ter a partir deste momento um pouco mais, da feitura do roteiro de *Lição de Amor*. O João eu vim a conhecer muito depois. Quer dizer, o João... acho que eu conheci nessa época aí, do curso [do João na PUC, 2004], um pouco antes, quer dizer... Eu tinha uma certa relação com a VideoFilmes a partir de 1990. Mas não conhecia o João nessa época, apesar de ter feito um documentário na VideoFilmes. (...) O primeiro documentário, que a gente chama das Revoluções, o *1930*, foi produzido pela VideoFilmes, mas eu não tive

¹⁰ Graduação em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo, PUC-Rio, primeiro semestre de 2004.

¹¹ A menção a *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, se deve ao fato de Eduardo Escorel ter sido o montador do filme e, de acordo com Coutinho, essencial para sua realização. *Cabra Marcado para Morrer* começou a ser filmado em 1964. Interrompido pela instauração do regime militar, só foi concluído 20 anos depois.

nenhum contato com o João. O João não ia à VideoFilmes nessa época. Eu tive um contato por telefone, quando ficou pronto, porque ele foi a pessoa da VideoFilmes que assistiu, quando ficou pronto, nós... Acho que foi a primeira vez que eu falei com o João na minha vida, uma conversa por telefone depois de ter passado a noite inteira na TV Manchete finalizando, aquelas coisas, porque “vai ao ar amanhã de noite”, uma loucura completa. E ele assistiu, e disse algumas coisas e tal... Nunca tinha visto o João ou estado com ele, até 1990.

AG – Com quem você falava lá até então, na VideoFilmes?

EE – Mmmm. Teve diferentes pessoas que desempenharam a função que hoje o Maurício [Andrade Ramos] desempenha. O Aby Flaksman, inicialmente, a Mônica Aranha depois... Depois... No final... O Maurício entrou já muito depois, disso, na VideoFilmes. E aí eu não me lembro bem, mas acho que... Me lembro do João me pedindo uma cópia do *Chico Antônio* para assistir, um pouco antes desse curso [do João na PUC]. Esse curso foi em que ano?

AG – Dois mil e... Eu acho que em 2003.

EE – Porque antes disso, e... Ele me escrevendo depois que tinha visto o filme, que ia incluir no curso dele, perguntando se eu poderia ir lá... Antes de ... eu acho ... Mmmm... não sei. Depois, no *Entreatos*¹², nós tivemos várias reuniões em vários momentos da montagem do *Entreatos*. Em que ele pediu para assistir, pra discutir com ele e com o Felipe Lacerda [montador do filme], em duas ou três, não me lembro, fases diferentes da montagem.

AG – Mas a relação de vocês foi crescendo assim, vocês não tinham...

EE – Não.

AG – ... tinham feito nada juntos, mas ele voluntariamente procurou para...

¹² *Entreatos* (cor, 117'). Filme de 2004 dirigido por João Salles.

EE – Foi indo um pouco assim. E, se estreitou mais com o *Santiago*, evidentemente¹³. (ESCOREL. Entrevista a Arbel Griner, 24/3/2010)

O mundo se amplia, fica mais complexo, à medida que mais personagens entram nas histórias contadas por Escorel. Estendo um pouco mais o trecho da conversa em prol da demonstração desta complexidade de relações que é, em si, o *mundo* do cinema documentário. Nas lembranças do cineasta, entram produtores, obras, pessoas mais antigas ou estabelecidas no meio, mais novas, e até diretores renomados do documentário internacional, como Robert Drew, criador do Cinema Direto americano.

AG – Mas então começou, o contato começou assim, ele assistindo *1930*, aí depois ele te procurando para ver *Chico Antônio*...

EE – É... eu não me lembro bem nesse intervalo entre '90 e o *Chico Antônio* [silêncio, reflexão]... Eu acho que eu... teve, teve um momento, de um *É Tudo Verdade*, que o João deu uns jantares na casa dele pro [Robert] Drew¹⁴, mas eu não me lembro em que ano isso foi. Já foi nos 2000. Já foi nos dois mil e tantos. Depois nós fomos a Paris, antes do *Santiago*, nós fomos a Paris juntos, para participar de uma mesa num festival. Estava o Coutinho também... Tava **um grupo de cineastas brasileiros**. (...) Em Paris, *Santiago* era uma ideia. Assim... Ele estava começando a pensar no filme e... Não foi uma estadia muito grande em Paris, mas foram alguns dias em Paris, nós tivemos juntos algumas vezes, o *Entreatos* foi exibido e *O Vocação do Poder*¹⁵ foi exibido. E o Coutinho exibiu o... Não me lembro qual filme. (...) Não sei se era... Acho que não era o *Peões*¹⁶. Acho que era um anterior ao *Peões*. Mas talvez fosse o *Peões*. E... Em suma, houve muitas conversas lá, que suscitaram diálogos... Eu escrevi um texto, para expor, que eu acabei não expondo, porque era tão informal, que eu deixei de lado o texto, apenas mencionei algumas coisas... Que é um texto que depois foi publicado que chama

¹³ Eduardo Escorel é, junto com Livia Serpa, montador de *Santiago* (cor, 80'). Filme de 2007 dirigido por João Moreira Salles..

¹⁴ O cineasta Robert Drew, fundador do Cinema Direto americano, foi o homenageado do festival *É Tudo Verdade* de 2005.

¹⁵ *Vocação do Poder* (cor, digital, 110'). Filme de Eduardo Escorel e José Joffily de 2005.

¹⁶ *Peões* (cor, digital, 85'). Filme de Eduardo Coutinho de 2004.

“Quatro ou Cinco Dilemas”, texto ao qual, como eu fazia menção a ele, eu mandei para ele antes da viagem. Então ele já escreveu uma coisa que ele também não expôs, mas que depois foi publicado pelo *O Estado de São Paulo*, os dois textos lado a lado, bom... foi indo um pouco assim. Mas evidentemente no *Santiago*, embora tenha sido um período relativamente curto, mas a montagem é uma coisa muito intensa, né. É uma coisa assim, diária, de muitas horas, e tem laços, né, de convivência e solidariedade que se criam ali, na ilha de edição. E havia... Também uma experiência uma experiência em que havia uma incerteza, acho que não da minha parte e da Livia¹⁷, mas da parte do João uma incerteza muito grande em relação ao resultado, e havia muita pressão sobre ele, quando começou a ficar pronto (...) E, quando aconteceu o que aconteceu com o filme, acho que isso também, mmm, houve um... abriu aqui o *É Tudo Verdade*, né, e ele mandou um texto falando da nossa participação, e tal...

AG – Um texto que você leu, não?

EE – Não, não. Foi o Amir [Labaki, diretor do festival] que leu. Eu não sabia do texto. Foi uma traição total. (...) Então eu me vinguei, pouco depois, a vingança veio rápido, com um texto que eu escrevi, que o Amir leu, sem o João saber, na apresentação do filme em Campinas, semanas depois, eu estava já fazendo *O Tempo e o Lugar*¹⁸, semanas depois, e o Amir me avisou que ia ter essa sessão em Campinas e que o João ia estar presente, eu falei: “Não, Amir, então é a minha chance. Eu vou escrever um texto, você não avisa ao João e não dá a ele o direito de responder. Quando você acabar de ler você encerra e começa a projeção”. E assim foi feito. Então, estamos quites. E depois, então, combinamos de nunca mais nos elogiarmos em público.

AG – Mas ele [João] que te convidou para montar *Santiago*?

EE – Foi. (SCOREL. Entrevista a Arbel Griner, 24/3/2010. Grifos meus)

¹⁷ Livia Serpa. Montadora, junto com Eduardo Scorel, de *Santiago*, filme de João Moreira Salles.

¹⁸ *O Tempo e o Lugar* (cor, digital, 98'). Filme de 2008 de Eduardo Scorel, lançado pela VideoFilmes, produtora de que é sócio João Moreira Salles.

Interrompe-se o diálogo transcrito mais uma vez. A complexidade do *mundo* suscita uma questão: como é possível articular ações tão especializadas e distintas entre tantas pessoas? São as *convenções*, diz Becker, as formas que

(...) permitem a existência das atividades cooperadas através das quais os produtos de um determinado mundo se atualizam, permitindo ainda que isto ocorra com um investimento de tempo e energia relativamente pequeno (BECKER 1977, 10).

Na conversa com Escorel em 24 de março de 2010, perguntei a ele se há requisitos específicos que uma pessoa deva ter ou demonstrar para que seja possível sua inserção no *mundo* do cinema documentário. Acho que eu falava nas *convenções* de Becker, e se há necessidade de conhecê-las de antemão para poder entrar em determinado meio. Talvez eu tivesse em mente, ao fazer a pergunta, uma ideia bastante rígida e exclusiva, no sentido de ser âmbito de poucos, do que seja um *mundo*. Para Escorel, é difícil imaginar que uma pessoa possa ser original ou desenvolver uma obra se não conhecer a *tradição* do cinema documentário. “Ele pode ter uma intuição, um talento visual, ele pode produzir um conjunto... Não acredito que ele vá ser um artista. E acho que isso vale para um escritor, para um cineasta”, diz.

A retomada da transcrição da conversa com Escorel, acima interrompida, traz a oportunidade de se observar como o mundo absorve novos componentes ou membros; como suas fronteiras se expandem para incorporar novos colaboradores. Livia Serpa, que editou junto com Escorel o premiado documentário *Santiago*, de João Salles, foi alçada do quase-anonimato a uma posição de grande destaque no *mundo* do documentário com a repercussão do filme. O episódio, explicado abaixo, dá a noção de que um lugar de respeito pode ser conquistado por um novato, digamos, por meio da combinação de conjuntura e competência que costuma ser parte de toda história de “sucesso”. Ou, em termos de *convenções*, que Livia Serpa as conhecia o suficiente para dar conta da competência que Escorel buscava em uma co-montadora, mas que terá de dominá-las cada vez mais, e participar cada vez mais de sua instituição e de seu reforço – ou seja, da dinâmica do *mundo* em si – se desejar manter, no meio em questão, o prestígio que *Santiago* lhe trouxe.

AG – E a Livia [Serpa] entrou na história como?

EE – A Livia eu chamei, ela recusou, relutou muito...

AG – Ah!, você que chamou?

EE – Foi. Ela relutou muito, mas acabou sendo convencida de que pra ela, bom, era bom.

AG – Mas por que a Livia? Vocês estavam pensando em alguém para...

EE – Mmmm, era uma pessoa que tinha muita lida na VideoFilmes, quer dizer, conhecia um pouco assim a... já tinha feito muitas coisas lá, e tal, tinha um trânsito bom, conhecia o João, eu achava que era importante uma pessoa com quem o João se sentisse à vontade, dado o assunto, dado o tema, dado que não... trazer uma pessoa que nunca ninguém tivesse visto? Teria milhões de pessoas que eu poderia trazer lá. E eu pensei logo na Livia, que era uma pessoa que eles conheciam, gostavam, tinham confiança¹⁹... (SCOREL. Entrevista a Arbel Griner, 24/3/2010)

Estas são lembranças; a memória de Eduardo Scorel. Não significa que coincida exatamente com o resgate que fazem Coutinho e Salles de como se conheceram os três. O fragmento abaixo, de outra entrevista, também vem corroborar a pertinência da associação que, sobretudo num primeiro momento, foi por mim estabelecida de forma intuitiva. Se o leitor estiver, a esta altura, acompanhando as notas de rodapé, perceberá que a cada filme citado se emaranham e, ao mesmo tempo, solidificam os vínculos profissionais entre Coutinho, Scorel e Salles.

Arbel Griner (AG) – Eu estou tentando associar você, Scorel e Coutinho. Até aí você sabe, não é? Eu queria saber se você acha que isso tem pertinência, se para você isso soa, sei lá, lógico de alguma maneira.

João Salles (JS) – É, sim e não, não é? **Sim, porque de alguma maneira a gente conversa muito e há uma influência que se exerce, que não é necessariamente visível na maneira como a gente faz cinema.** Acho que os filmes são muito diferentes, mas **uma certa**

¹⁹ *Santiago* tem forte componente autobiográfico. Quando Scorel fala no plural, faz menção à família de João Salles, cuja confiança Livia Serpa também teria de ter. E tinha, dado que trabalhara também com Walter Salles, irmão de João, na VideoFilmes.

visão de mundo, uma certa visão de cinema, é muito parecida. Quer dizer, a gente... Acho que a gente defende posições que são relativamente parecidas, por meios que são muito diferentes.

AG – O que você quer dizer com “meios que são muito diferentes”?

JS – Os filmes. Os filmes são muito diferentes. Ninguém confundiria um filme meu com um filme do Coutinho, nem o filme do Escorel com um filme meu, nem com o do Coutinho com o do Escorel. Mas eu acho que por trás tem uma certa ideia de cinema que eu acho... Acho até que no caso do Escorel e Coutinho é mais diferente do que do meu ponto de vista em relação ao Coutinho, mas eu acho que o pano de fundo é um pouco o mesmo. **São pessoas que gostam de cinema, entendem de cinema, se preocupam com o filme mais do que com aquilo que o filme diz,** quer dizer, têm uma preocupação interna ao cinema e não externa como um veículo para comunicar alguma coisa. O cinema é um objeto fechado em si mesmo, ainda que se comunique com as pessoas. **Acho que tudo isso são pontos em comum e certamente eu aprendi muito com as minhas conversas com o Coutinho, que não mudaram minha maneira de fazer cinema, não passei a fazer um cinema de entrevistas, nem... Mas mudaram muito a minha... sei lá, a minha... a minha concepção do que um documentário deve ser,** por que editar de uma maneira e não de outra, por que usar trilha ou não usar, por que usar comentário e não usar. Tudo tem uma... Coutinho me deixou muito consciente da necessidade de ser consciente [silêncio reflexivo]. Nada pode...

[VOZES CRUZADAS]

AG – Desculpa, volta.

JS – Não, não, é isso. E o Escorel acho que é a mesma coisa. **O Escorel é um pouco o sentido de responsabilidade em relação ao que eu devo conhecer que conheço pouco, a seriedade dele como acadêmico, né. É! Ele é um acadêmico.**

AG – Nossa, se ele ouvir isso! [risos]

JS – Mas ele é, ele é! Ele é! E obriga também a precisar saber mais, querer estudar mais e entender mais e não improvisar, não... Então... E eu, alguns filmes que eu fiz, principalmente o *Santiago*, eu acho que a participação dele é fundamental, fundamental! **Tem uma visão de cinema ali, uma visão defendida por ele. Ali a gente defende ideias que são muito parecidas.** E no filme do Lula, a participação do Escorel foi fundamental. O Escorel viu cortes de oito horas do filme. **Então a opinião dele para mim é uma opinião... Só a do Coutinho é tão importante.** (SALLES. Entrevista a Arbel Griner, 29/3/2010. Grifos meus)

Constando no rol de créditos, de agradecimentos, ou figurando nos bastidores, Coutinho, Escorel e Salles são parte integrante dos filmes de um e de outro. Em maior ou menor medida em diferentes momentos, seja assistindo a versões inacabadas ou acabadas dos filmes, seja participando ativamente em sua edição, roteirização, produção e / ou distribuição, ao cooperarem na construção e manutenção de um mesmo *mundo*, são parte estrutural das obras alheias. Trabalhando juntos, trocando referências e impressões, indicando colaboradores para um e para outro, constroem e reforçam *convenções* e normas que são, conforme identificado por Becker, os próprios sustentáculos do *mundo* de que participam. São, ao mesmo tempo, seus construtores, operadores, arquitetos e reformadores.

O texto de Carlos Alberto Mattos, crítico de cinema documentário e redator, até meados de 2008, do *docblog* (www.oglobo.globo.com/blogs/docblog), também associa os três personagens desta dissertação. Ele reforça o que foi dito no parágrafo anterior, mas desta vez as palavras são de um participante do *mundo* em questão:

Um João, dois Eduardos

Amanhã (quinta) tenho encontro marcado com João Moreira Salles, Eduardo Coutinho, Eduardo Escorel e a crítica Maria Sílvia Camargo para debater, no CCBB, às 19h20, a dobradinha *Santiago-Jogo de Cena*²⁰. Os dois filmes passam, respectivamente, às 15h30 e 17h30, na mostra de melhores de 2007 segundo a crítica carioca.

²⁰ *Jogo de Cena* (cor, 100'). Filme de Eduardo Coutinho lançado em 2007.

Como muita gente já ouviu cada diretor falar de seus filmes, estou propondo um formato diferente para a mesa. João vai comentar *Jogo de Cena* e Coutinho vai falar de *Santiago*. Escorel vai abordar, é claro, a belíssima montagem de *Santiago*, que assina com Livia Serpa. Assim, fica garantido que teremos novidades na conversa.

João, Coutinho e Escorel formam uma espécie de “família” cinematográfica - discutem seus filmes mutuamente e, em certa medida, se deixam influenciar uns pelos outros. A interação profunda entre João e Coutinho, especialmente, tem deixado marcas nos filmes de um e de outro. Não sei até que ponto João se afastaria tanto do cinema direto sem a inspiração de Coutinho, ou este se lançaria em aventura do porte de *Jogo de Cena* sem o estímulo de João.

Por tudo isso, vai ser interessante ouvi-los falar em sentido cruzado. Se eu fosse você, não perdia essa. (MATTOS 2008. Grifos meus)

A tabela abaixo traz informações sobre os filmes dirigidos por Coutinho, Escorel e Salles a partir de 2000, ano em que Coutinho, que já havia trabalhado com Escorel, lançou *Babilônia 2000*, seu primeiro trabalho com Salles. Ela tem por objetivo demonstrar em termos mais concretos a efetiva colaboração entre os três.

	Ano	Eduardo Coutinho	Eduardo Escorel	João Salles
<i>Babilônia 2000</i>	2000	Diretor	Consta nos agradecimentos	A VideoFilmes é uma das produtoras do documentário e João Salles recebe, nos créditos, “agradecimentos especiais”. Este é o primeiro filme em que Coutinho e Salles trabalham juntos.
<i>Edifício Master</i>	2002	Diretor	Consta nos agradecimentos	Produtor executivo
<i>Peões</i>	2004	Diretor	Consta nos agradecimentos	Produtor executivo
<i>O fim e o princípio</i>	2005	Diretor	Consta nos agradecimentos	Produtor executivo
<i>Jogo de Cena</i>	2007	Diretor	Consta nos	Produtor

			agradecimentos	executivo
<i>Moscou</i>	2009	Diretor	Filme ainda não disponível para consulta em DVD	Filme ainda não disponível para consulta em DVD. A VideoFilmes, de João Salles é, no entanto, produtora do filme
<i>35 – O assalto ao poder</i>	2002	Consta na seção de “agradecimentos e colaboração”	Diretor	Nome não consta no filme. Há menção à VideoFilmes
<i>Vocação do Poder</i>	2005	Consta nos agradecimentos	Diretor	Conta nos agradecimentos
<i>Deixa que eu falo</i>	2007	Consta nos agradecimentos	Diretor	Consta nos agradecimentos
<i>J</i>	2008	Consta nos agradecimentos	Diretor	Consta nominalmente nos agradecimentos. Além disso, os créditos divulgam “apoio” da VideoFilmes
<i>O tempo e o lugar</i>	2008	Consta nos agradecimentos	Diretor	Consta nos agradecimentos
<i>Nelson Freire</i>	2003	Consta nos agradecimentos	Consta nos agradecimentos	Diretor
<i>Entreatos</i>	2004	Consta nos agradecimentos especiais	Consta nos agradecimentos especiais	Diretor
<i>Santiago</i>	2007	Consta nos agradecimentos especiais	Montador (junto com Lívia Serpa)	Diretor

No vasto *mundo* do cinema documentário, os três documentaristas ora em foco compartilham, de acordo com Salles, de determinada visão do que seja cinema. Por isso são as opiniões de Coutinho e de Escorel que mais contam para Salles. Mas os três não produzem, juntos, um *mundo* à parte. Como se procurou elucidar no longo trecho transcrito de conversa com Escorel, muitas pessoas cooperam para que um documentário aconteça. Há o fotógrafo, o técnico de som, o diretor, o produtor e, para não ir muito mais adiante, toda a estrutura de fomento que deve ser acessada. Pronto o filme, é possível que pleiteie lugar em um festival de documentários. Para que este aconteça, é necessário que existam os filmes selecionados e as equipes que por trás deles estão, o público, os convidados, os jurados, os eventos que se promovem

paralelamente, como seminários, jantares etc., e todas as pessoas que trabalham para que ocorram.

Podemos descrever os membros dos diversos mundos adotando como critério o *grau em que participam* ou *dependem* dos comportamentos regulares que constituem a ação coletiva do mundo a que pertencem e dos quais dependem os resultados dessa ação. (BECKER 1977, 11. Grifos meus)

Os três cineastas ora em foco têm graus distintos de envolvimento com o *mundo* do cinema documentário, embora sejam todos claramente parte dele.

Arbel Griner (AG) – Como você chegou ao cinema, não é? Porque você não...

João Salles (JS) – Essa história já contei muitas vezes, foi por puro acaso, por puro acaso, eu não... Eu me formei em economia aqui [na PUC-Rio]. E eu fiz economia porque não me ocorreu fazer nada de diferente, eu não tinha uma vocação clara, acho que eu percebi mais tarde que eu gostaria de ter feito medicina, mas já era tarde demais. A minha casa era casa de pessoas que faziam economia, então no automático eu vim e fiz economia, mas eu sabia que não era uma profissão que eu exerceria, e assim que eu me formei, o Waltinho [Salles] me convidou para ajudá-lo a montar o *Japão*, ele tinha ido ao Japão, tinha gravado 80 horas sem pensar muito em roteiro e aí trouxe as imagens e aí queria que alguém desse uma organizada²¹. E eu ajudei a fazer os cinco roteiros, escrever os textos dos cinco programas, o programa foi ao ar, fez sucesso e aí ele foi convidado no ano seguinte para fazer a mesma coisa na China, ele já estava pensando em fazer ficção e aí sugeriu que eu fosse, e eu fui. Mas foi por puro acaso, se o Waltinho não fosse cineasta eu não seria documentarista. Não, não, estou te falando, cinema não é importante para mim.

AG – Não é importante para você?

²¹ Walter Salles. Cineasta. Irmão de João Salles e seu sócio na produtora VideoFilmes.

JS – Ah, não, não é de jeito nenhum, não é uma coisa fundamental na minha vida, eu aprendi a gostar, não é que seja um martírio. Eu aprendi a gostar, principalmente depois que eu comecei a dar aula, eu comecei a estudar e a ver os filmes e a conhecer bem a tradição e hoje em dia, enfim, eu gosto, mas não é uma coisa sem a qual eu não poderia viver, tanto assim que eu mudei de profissão, de certa maneira²².

AG – Você continua dando aula sobre isso.

JS – Continuo dando aula sobre isso porque eu gosto muito de dar aula, mais do que o assunto em si, eu gosto muito de dar aula. E a aula é uma maneira de me obrigar a estudar, coisa que eu não faria se não fosse pela necessidade de dar aula, entende, então volta e meia eu me obrigo a dar aula porque, número um, eu gosto, e número dois, me obriga a parar quando eu já estou há um certo tempo sem me reciclar e invento um curso para isso.

A *participação* de João Salles no *mundo* do cinema documentário é inconteste e intensa. Apesar de não filmar desde o lançamento de *Santiago*, em 2007, e de se dedicar quase que integralmente à Piauí, produz filmes, dá aulas sobre o tema, e, conforme veremos mais adiante, é consultor informal de muitos que o procuram com solicitações de ajuda. O documentarista é bom exemplo para se pensar o segundo critério de que se vale Becker para descrever ou classificar os membros do *mundo* do cinema documentário. Em que medida Salles, que usufrui de grande autonomia financeira, *depende* das ações de que resulta o próprio *mundo*?

Ele torna-se *dependente* se pensarmos que está solidamente inserido em uma rede de relações do meio documental. Que seu *envolvimento* com esse *mundo* o obriga a conhecer bem as funções específicas dos profissionais que nele operam, e de partilhar com eles referências canônicas e entendimentos técnicos para obter qualidade em seus filmes, para emitir opiniões e dar sugestões, para dialogar com pares e com alunos.

A perspectiva de *envolvimento* que a *integração* em um *mundo* acarreta fica bem caracterizada no depoimento que segue, de Eduardo Escorel:

²² Salles dedica hoje boa parte de seu tempo à gestão da Revista Piauí, da qual é fundador e na qual também colabora como redator / repórter.

Eduardo Escorel (EE) – Tem muitos paralelos entre o *Santiago* e o *Cabra marcado para morrer*, né. Até pelo fato das pessoas envolvidas. Então **a relação com Coutinho se estreitou muito durante a montagem do *Cabra*** que foi, em vários sentidos, muito mais difícil, muito mais demorada, muito mais cheio de incertezas em relação a... grandes interrupções, por falta de dinheiro... e depois aconteceu o que aconteceu com o *Cabra [marcado para morrer]*²³. Então, isso também, quer dizer, quando... primeiro, são os dois filmes que são²⁴. Segundo, tiveram para os respectivos diretores a importância que tiveram nas suas carreiras. **Isso cria também laços de, de solidariedade e convivência muito fortes**, né. São dois filmes em que – em suma, não posso dizer isso sem bancar o idiota, mas – em que a montagem tem um papel importante, não estou atribuindo isso a mim, mas em que houve uma contribuição da montagem para resolver os dois filmes. É até diferente de um filme de ficção, entende? É muito diferente. Com exceção do *Terra em Transe*, onde também a, quer dizer, a montagem tem um papel, assim, na forma final do filme, né. No filme de ficção isso é menos perceptível. Pode até ser importante, mas os filmes de ficção, de maneira geral, seguem e obedecem um certo planejamento prévio. Eu não acho que isso diminua em nada a importância da montagem em um filme de ficção mas, para a percepção comum, é menos evidente o papel da montagem. Aí houve essa triangulação; quer dizer, houve a aproximação entre o João e o Coutinho, a partir de 2000, eu acho, né, a partir do *Babilônia [2000]*, principalmente. E um pouco essa – enfim, não sei se a gente pode chamar de triângulo, mas houve essa aproximação por esse caminho, né. (ESCOREL. Entrevista a Arbel Griner em 24/3/2010. Grifos meus)

Há aí a interação íntima, digamos assim, entre dois profissionais. Uma colaboração mutuamente dependente, em que uma figura tida como secundária no processo de feitura de um filme ganha uma dimensão mais central, compartilhando, em certa medida, do que pode haver de mais exclusivo em uma montagem fílmica: a

²³ O filme é considerado um divisor de águas do cinema nacional, o documentário que inaugura um novo momento e uma nova forma de se fazer documentários. Ganhou prêmios em festivais nacionais, como o de Gramado, e internacionais, como o aclamado Festival de Berlim.

²⁴ Escorel refere-se ao sucesso que os dois filmes, *Cabra marcado para morrer* e *Santiago* conquistaram enquanto documentários.

autoria – geralmente atribuída à direção. A convivência na ilha de edição, que constrói “laços de solidariedade e convivência muito fortes”, é, em si, o que cria o *mundo*, e o que comprova o partilhamento de normas. A construção conjunta da obra se faz a partir do entendimento especializado do montador, dos conhecimentos do diretor, das referências que trazem um e outro e daquelas que compartilham.

Evidencia-se nesse processo forte de *integração* entre diretor e montador, na realização de um filme tão reconhecido quanto *Santiago* – ganhador de prêmios como o de melhor filme do *Festival du Réel* (2007), de Paris, melhor documentário do Grande Prêmio Cinema Brasil (2008), entre outros, e da honra de ter sido incorporado ao acervo do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) –, a *dependência* de Salles, em seu sentido menos pecuniário mas absolutamente real, das ações que constituem o *mundo* ora em análise.

Seguindo a tentativa de avaliar o *grau* de enquadramento dos três documentaristas que são o “assunto” deste trabalho no *mundo* do cinema documentário, vejamos o caso de Eduardo Scorel. Ele costuma depender, para filmar, da aprovação dos projetos que submete aos mecanismos de fomento à cultura (leis, editais, programas específicos subsidiados por empresas, redes de TV, etc.). Para fins de exemplificação, há cerca dez anos o cineasta produz um documentário de longa duração que, para terminar, ainda depende da captação de recursos. A pesquisa, feita em arquivos de países diversos; o material que levantou, cuja inclusão no filme depende da aquisição de direitos de reprodução de sons e imagens; o pagamento dos profissionais responsáveis por cada etapa de realização do documentário, são algumas das exigências (caras) que impõe a conclusão do projeto. Scorel é, portanto, *envolvido*, tanto em termos de *participação* quanto de *dependência* da dinâmica do *mundo* do cinema documentário.

O exemplo acima indica, contudo, que não há um diretor que filme constantemente. Ininterruptamente. Mesmo quando não faltam recursos, o processo de feitura de um documentário é permeado por uma série de tempos de “não-filmagem”. O ato de filmar pode fundar o documentarista, atribuir-lhe o título; mas não é em si o que o mantém. Enquanto não filma, ou mesmo enquanto está filmando, Scorel dá aulas, envolve-se em consultorias, produz filmes, escreve roteiros e dirige ficções, participa de festivais, de discussões acadêmicas, escreve livros e artigos, integra comissões de seleção de projetos que, como os dele, pleiteiam financiamento,

e desde agosto de 2009 mantém uma crítica mensal sobre cinema na Revista Piauí, além de alguns *posts* semanais em um *blog* pertencente à mesma publicação²⁵.

Escorel ocupa, portanto, diversas posições relevantes para o desempenho das ações que conjuntamente formam o *mundo* em questão. E o faz de forma dinâmica: assume em diferentes momentos funções distintas, ou combina simultaneamente algumas delas. Conforme ele mesmo esclarece:

Eduardo Escorel – Quando me pedem, pra, às vezes no jornal pedem, ou quando eu preencho uma ficha de hotel, que é um momento em que você se confronta com essa necessidade de se identificar profissionalmente, eu ponho **cinasta**, que não é uma expressão que eu goste muito, quer dizer, acho meio pretenciosa, assim, mas ela é simples, direta, genérica. Então, **certo ou errado, é a auto-imagem que eu tenho**. Até pelo fato de eu desempenhar funções diferentes dentro do cinema, quer dizer, de eu dirigir, de eu produzir, de eu ocasionalmente trabalhar como montador, de eu escrever roteiro, de eu supervisionar o restauro do som da obra do Leon [Hirzsmann], quer dizer... Então, eu acho que **cinasta meio que pode ser um guarda-chuva para isso tudo**, né. (ESCOREL. Entrevista a Arbel Griner, 24/3/2010. Grifos Meus)

Semelhante ao caso de Escorel é o de Coutinho. Apesar de já ter dirigido ficções, de ter escrito roteiros, de ter feito documentários para a televisão, hoje, entre todos, talvez seja o mais *documentarista* no sentido exclusivo da palavra, aquele que exclui as acepções que extrapolam a de “diretor de documentários”:

Eduardo Coutinho (EC) – (...) O João faz muito isso. Ele fala “eu sou documentarista”. João tem essa teoria. E eu digo, “Não! Eu faço documentário”. Eu fiz ficção e larguei. E quero [ter a liberdade de] terminar [um documentário] e falar: “Quero fazer ficção”. “Você é cineasta ou não é?” Tem um lado que é isso. Passa por aí.

Arbel Griner (AG) – Você é cineasta?

EC – É. É uma palavra odiosa.

AG – Por quê?

²⁵ http://www.revistapiaui.com.br/blog/questoes_cinematograficas/capa.aspx

EC – Porque tinha todo o ar cultural francês e tal... “Cinéaste”, “metteur en scène”, ou “réalisateur”. O inglês é mais simples, “filmmaker”, eu acho que nós não temos uma palavra. Eu escrevo no hotel, [ou quando] eu era da Globo, eu punha “jornalista”; agora ponho “cineasta”. Eu tenho meio vergonha de dizer “cineasta”. É uma palavra toda cheia de si, entende? “Cineasta”. Mas sou obrigado a botar agora. “Filmmaker”, pessoa que faz filme, entendeu? E pode fazer filme sem mesmo ser o diretor.

Dos critérios até aqui analisados na tentativa de enquadrar ou de classificar o pertencimento de Coutinho, Escorel e Salles, vimos que, no que diz respeito à autopercepção, só Salles utiliza para se identificar o rótulo exclusivo de *documentarista*. Os outros dois se dizem *cineastas*. Nos termos de *participação* e *dependência* de Becker, todos são solidamente envolvidos com o *mundo* do cinema documentário. É de Coutinho, no entanto, o lugar cada vez mais estrito de “documentarista”, no sentido de que vem se tornando cada vez mais *envolvido* exclusivamente com esta atividade, enquanto Salles e Escorel se dividem entre aulas, comissões julgadoras, jornalismo etc.

O envolvimento (praticamente) exclusivo com o documentário sugere, além de maior *dependência* e de *participação* talvez mais facilmente reconhecível no *mundo*, a ideia de *mérito*.

João Salles – Eu acho que se tem alguém que já justificou o seu direito de fazer filmes é o Coutinho. **Acho que o que ele produz é... é uma contribuição original e importante pro pensamento cinematográfico não-ficcional, na esfera do mundo.** E particularmente é uma contribuição para o patrimônio cultural do Brasil, que alguém está fazendo alguma coisa que é muito original mesmo, que é importante, que é uma obra – acho que talvez seja o único cineasta com obra no Brasil, nesse momento ehmmm... E portanto eu acho que ele tem que continuar filmando. Ele precisa continuar filmando, sabe? (SALLES. Entrevista a Arbel Griner, 12/4/2010. Os grifos são meus)

Em encontro dos profissionais da área psicanalítica, em 16/4/2010, Coutinho e Salles foram convidados para discutir *Jogo de Cena*, de Coutinho. Salles explicou, na ocasião, que ao falar em obra quer dizer que Coutinho é o único documentarista no

Brasil cujos documentários, em sequência, mostram uma reflexão. Os elementos dos filmes, as mudanças formais que se verificam a cada novo filme lançado, explicitam a reflexão do documentarista sobre seu próprio ofício; sobre sua produção.

Cada âmbito social de *convenções* próprias valora ou hierarquiza pessoas, produtos, ações. Há, portanto, no *mundo* do cinema documentário como nos demais, *tipos* sociais que desempenham funções que são mais ou menos reconhecidas ou valoradas positivamente. *Documentarista*, por exemplo, não é rótulo atribuído a qualquer profissional. Costumam ser assim designados exclusivamente diretores cuja produção é reconhecida pelos demais participantes do *mundo*, ou por membros de *um* dentre os diversos *mundos* do cinema documentário. É evidente, levando-se em conta a multiplicidade e a formação heterogênea das pessoas que aí cooperam, que alguns considerem *documentarista* alguém que outros não legitimam enquanto tal.

Em “Mundos artísticos e tipos sociais”, Becker sugere quatro categorias distintas de participantes em um *mundo* artístico, e as nomeia como: “profissionais integrados”, “inconformistas”, “ingênuos” e “arte popular” – aquela que é destituída de organização profissional. Propomos que a tríade aqui enfocada encaixa-se bem no conceito de “profissionais integrados”, no sentido de serem os três realizadores do que geralmente se enquadra dentro do cânone do *mundo* do cinema documentário.

Para Becker, obras canônicas são aquelas que são reconhecidas enquanto tal com o mínimo esforço. Tanto o artista, quanto seus colaboradores, fornecedores e até o público, sabem com facilidade o que fazer, de que modo, com que materiais e que tipo de recepção ou fruição dispensar à obra. O artista canônico, ou integrado, seria aquele realizador de obras canônicas²⁶.

Os documentários de Coutinho, Salles e Escorel são inquestionavelmente referências (ou cânone) do *mundo* em questão²⁷. Desde 1975, ano em que foi contratado pelo programa *Globo Repórter* da TV Globo e em que começou a dirigir documentários, Coutinho assinou *Seis dias em Ouricuri* (1976); *Teodorico, o imperador do sertão* (1978); *Exu, uma tragédia sertaneja* (1979); *Cabra marcado*

²⁶ Quando fala em “profissionais integrados”, Becker aproveita um conceito de W. L. Blizek, 1974, descrito em “An institutional theory of art”.

²⁷ A filmografia dos três personagens apresentados foi aqui relacionada com base em dados etnográficos e fontes de diversas publicações impressas e eletrônicas. Não foi objetivo deste trabalho fazer um levantamento exaustivo, devido à extensão da produção levantada e à precariedade de registros referentes a décadas anteriores, mas esta é uma tarefa que, sem dúvida, poderá ser objeto de um futuro trabalho.

para morrer (1984); *Santa Marta, duas semanas no morro* (1987); *Volta Redonda, memorial da greve* (1989); *O fio da memória* (1991); *Boca do lixo* (1994); *Santo Forte* (1999); *Babilônia 2000* (2000); *Edifício Master* (2002); *Peões* (2004); *O fim e o princípio* (2005); *Jogo de Cena* (2007) e *Moscou* (2009).

Trata-se portanto de 15 documentários em 35 anos. Uma média de um documentário lançado a cada 2,33 anos, o que é bastante singular em termos de frequência no mercado documental brasileiro. Se o marco inaugural for considerado a partir de 1984, ano de lançamento de *Cabra marcado para morrer*, a média aumenta para praticamente um filme lançado a cada dois anos. Para além da quantidade, há o reconhecimento em termos de qualidade. Para citar apenas alguns exemplos, *Cabra marcado para morrer* foi premiado nos festivais de Berlim, do Rio e de Setúbal, em Portugal, ainda em 1984. Em 1985, foi premiado em Gramado e em Paris.

Escorel, por sua vez, dirigiu nos últimos 15 anos *1930 – Tempo de Revolução* (1990), *32 – A Guerra civil* (1993), *35 – O Assalto ao poder* (2002), *Vocação do poder* (2005), *Deixa que eu falo* (2007), *J e O Tempo e o Lugar* (2008), para não falar nos filmes que montou ou produziu nesses anos.

João Salles, se considerada sua obra estritamente ligada ao cinema documentário desde 1990, dirigiu *Blues* (1990), *Futebol* (1998), *O Vale* e *Santa Cruz* (2000, estes em parceria com Marcos Sá Corrêa) para a TV, *Jorge Amado* (1992), o curta *Adão ou somos todos filhos da terra* (1998, co-direção de Kátia Lund, Walter Salles e Daniela Thomas), *Notícias de uma guerra particular* (1999) – premiado no Brasil e na Espanha –, *Nelson Freire* (2003), *Entreatos* (2004) e *Santiago – reflexões sobre o material bruto* (2007) – todos premiados; o último, inclusive em festivais internacionais.

Não é secundário, também, o fato de Escorel ser, desde 2005, coordenador de uma pós-graduação em cinema documentário com turmas no Rio e em São Paulo, e de Salles dar aulas sobre o mesmo assunto desde 2001. Ambos ajudam a formar, assim, o repertório de muitas pessoas e o ideário que têm a respeito do tema. Coutinho também já deu cursos, de menor duração, sobre o cinema documental. Escorel e Salles publicam ainda artigos em revistas e jornais. Os do primeiro já renderam um livro (*Adivinhadores de água – pensando no cinema nacional – 2005*), além de alguns capítulos em publicações de autoria ou organização alheia, caso válido também para Salles.

O cânone se estabelece e vincula a Coutinho, Salles e Escorel tendo em vista, portanto, que seus filmes são reconhecidos enquanto documentários pelo público, pelas locadoras (onde, dentre tantas opções possíveis, são presença certa nas prateleiras), pelo circuito comercial, pelos festivais, e estudados enquanto tal pelos pesquisadores interessados na área. Coutinho, Salles e Escorel, enquanto documentaristas, são premiados nacional e internacionalmente. A presença dos três é solicitada em debates na academia e em fóruns que discutem cinema.

Marcel Mauss, ao teorizar sobre a magia, analisa em profundidade o conceito de *mana*. Mauss diz que “o *mana* é propriamente o que produz o *valor* das coisas e das pessoas, valor mágico, valor religioso e mesmo valor social” (MAUSS [1904] 2003, 143. Grifos meus). E mais adiante, continua: “A qualidade de *mana*, ou de sagrado, associa-se a coisas que têm uma posição muito especialmente definida na sociedade, a tal ponto que são geralmente consideradas como postas fora do domínio e do uso comum” (MAUSS [1904] 2003, 153). Acredito que seja possível pensar assim em relação a Coutinho, Escorel e Salles. Eles têm *mana*, e ocupam uma posição destacada no *mundo* do cinema documentário brasileiro.

Mais alguns exemplos, que seguem, advogam a favor desta percepção. O primeiro está no fato anteriormente mencionado de que, apesar de não filmarem sempre, exclusiva e ininterruptamente, Coutinho, Escorel e Salles são reconhecidos pelos pares e pelo público, sempre, como “documentaristas”. Verifica-se aí um processo que se alimenta em mão dupla: não se sabe se o *mana* do documentarista contamina sua obra, ou se o *mana* é originário da obra, e contamina seu autor. O reconhecimento de Coutinho, Salles e Escorel enquanto documentaristas torna seus filmes documentários. A identificação e legitimação das obras como documentários, confere a seus realizadores o título de documentaristas.

A reação de muitos à minha ideia de transformar em objeto de estudo a interação entre os três cineastas, em detrimento de suas obras, também deixou clara a importância a eles atribuída socialmente. “Mas como você vai falar deles?”. “Não é melhor você analisar os filmes?”. “Mas eles? Não! Estude os textos”. “Acho muito complicado; muito delicado”. Questões e constatações recorrentes, as frases demonstram um receio. Como tratar de pessoas que são socialmente reconhecidas

como destaque em suas áreas, a partir de uma perspectiva antropológica? Ou seja, de uma abordagem que se funda na desconstrução do que parece natural – neste caso, o brilho, o *mana*, a distinção. Não é intenção deste trabalho desconstruir figuras ou mitos. Ele se interessa, conforme já dito, pelo modo como operam em um *mundo* específico. E se justifica exatamente pela posição representativa que essas pessoas nele ocupam.

Uma pergunta ainda mais comum, que me foi feita por uma pessoa absolutamente desintegrada do *mundo* do cinema documentário – mas que mesmo assim reconheceu dois dos três nomes como referências – também reforça o *status* de Coutinho, Escorel e Salles. “Mas eles são acessíveis?”.

A indagação suscita outra, que diz respeito ao grau de integração, no *mundo* em análise, da própria pesquisadora. O fato de ter sido aluna de Salles na graduação e na pós-graduação, interagindo com ele com alguma constância desde 2003; e de, além de aluna de Escorel, trabalhar com ele desde 2005 e até hoje, favoreceu a inserção no campo. Facilitou o acesso a Coutinho, Salles e Escorel e talvez tenha me facultado uma postura menos intimidada (mas não de todo) em relação a eles.

Recapitulando, então: este trabalho interessa-se pela observação da atuação de pessoas que, juntas, em cooperação, dão vida ao *mundo* do cinema documentário. Apesar de amplamente consultados, os filmes dos cineastas e seus resultados estéticos constituem aqui fontes secundárias. O foco são as *falas*, as *condutas* e os *comportamentos*. A pesquisa se centra, para fins de análise, em três “profissionais integrados” no *mundo* do cinema documentário, e, portanto, dele representativos: Eduardo Coutinho, Eduardo Escorel e João Salles. Pensando na aula de orientação de Escorel mencionada na introdução, poderíamos dizer que o presente capítulo tratou do “assunto” desta dissertação. Sigamos adiante, em busca de seu “tema”.

O documentário – não é jornalismo, não é propaganda, não é peça acadêmica

... em geral, quando você começa a definir
as coisas pela negativa, já é sinal de
que o objeto é meio difícil de se definir
(SCOREL, 24/3/2010)

(...) não começamos por definir o que é a arte, para depois descobrirmos quem são as pessoas que produzem os objetos por nós selecionados; pelo contrário, procuramos localizar, em primeiro lugar, grupos de pessoas que estejam cooperando na produção de coisas que elas, pelo menos, chamam de arte. Localizados esses grupos, procuramos, então, todas as demais pessoas igualmente necessárias àquela produção, construindo, gradativamente, o quadro mais completo possível de toda a rede de cooperação que se ramifica a partir dos trabalhos em pauta. (BECKER 1977, 10)

Seria um tanto ambicioso, neste trabalho, mapear o “quadro mais completo possível” da rede que, em cooperação, produz o documentário de hoje. Implicaria, como em *Funes, o Memorioso*, de Jorge Luís Borges, o registro detalhado daquilo que incessantemente se dinamiza. Seguindo a perspectiva de Becker, no entanto, **esta seção buscará construir um entendimento do que seja o documentário**, o produto principal que resulta das interações que se dão no *mundo do cinema documentário*, a partir dos entendimentos de Coutinho, Scorel e Salles – mesmo que às vezes divergentes, ou não inteiramente coincidentes.

Serão aqui privilegiados as *formas* de fala e os termos que utilizam os três personagens principais da dissertação; as antropologicamente chamadas “categorias nativas”, que são indícios analíticos valiosos.

Eduardo Coutinho – Primeiro todo filme tem as **regras do jogo**. A regra do jogo qual é? [A d] O *Jogo de Cena* é um anúncio de jornal. Maravilha, foi só enquadrar [o anúncio] em cena, não preciso falar nada. No *Peões* por acaso a segunda câmera que acompanhava a preparação pegou uma imagem ruim, e eu falando pro grupinho: “olha, vou passar uns filmes, quero que vocês digam se vocês conhecem”, e tal.

Aquilo ali foi pouco útil para mim, mas serviu para dizer que “a regra do jogo é essa”, entendeu? Em todo filme... no *Santo Forte* eu pedi para a moça fazer a regra do jogo. (COUTINHO. Entrevista a Arbel Griner, 1/4/2010. Grifos meus)

Em 16 de novembro de 2009, João Salles dedicou algumas horas de aula²⁸ à discussão sobre *forma*. Para ele, esta seria uma das questões fundamentais do documentário, uma vez que traduz o modo de o documentarista organizar e *enformar* o filme – reflexo também de sua maneira de enquadrar o mundo. Salles chama por *dispositivo* a “regra”, a “prisão”, os “limites” que o documentarista se auto-impõe ao fazer um filme. “A *forma* é uma restrição da matéria”, diz Salles. “Dos filmes possíveis, a partir do momento que você fez um, exclui todas as outras possibilidades”.

Arbel Griner (AG) – Quando você faz um filme... **Você tem uma cartilha** lá, sua, de coisas que você segue, de...

Eduardo Coutinho (EC) – Bem, **cartilha é uma palavra terrível**, mas...

AG – Desculpa. Deixa eu tentar melhorar: você tem os...

EC – **Métodos!**

AG – ... O seu método, que **tem certos “preceitos”**, é ruim?

EC – **Princípios**, é... (COUTINHO. Entrevista a Arbel Griner, 1/4/2010. Os grifos são meus)

Coutinho, Salles e Escorel – e, conseqüentemente, as equipes que os acompanham – fazem seus documentários *norteados por métodos e princípios preestabelecidos*. Ao mesmo tempo *ferramentas e valores*, são eles que, na filmagem e na montagem, conferem parte da *forma* a filmes que são feitos sem roteiro prévio. Em termos metafóricos, é como se fornecessem uma estrutura, um molde a ser preenchido com o conteúdo que dentro dele será despejado; a saber, o material que produzirem as filmagens.

²⁸ Primeira aula de uma série de quatro, sobre documentário, proferidas por João Salles e a que assisti entre 16 de novembro e 7 de dezembro de 2009 – graças à generosidade de Salles e ao empenho de Isabel Monteiro.

Enquanto o *dispositivo* restringe – e, assim, atribui *forma* ou *enforma* – o tempo, o assunto, o espaço, as condições da filmagem (por exemplo, dez dias num vilarejo no interior da Paraíba; o segundo turno das eleições ao lado de um dos dois candidatos; a “revolução” de 1930 retomada a partir de material de arquivo e entrevistas), o *método*, calcado nos *princípios* que o compõem, dá o limite pessoal ou *autoral* à obra. Ele reflete os *valores* do documentarista e aquilo que *acredita* que um filme deve ser.

Na mesma medida, a *montagem* de um filme depende principalmente de dois componentes: (a) das *referências* que formam o olhar do diretor e daqueles que com ele colaboram; (b) do *entendimento de mundo* e sua organização que daí derivam.

Arbel Griner (AG) – (...) quais você acha que são as parcerias duradouras da sua carreira? Assim, pessoas a que você costuma recorrer sempre ou que estão... Tem pessoas que a gente vê nos créditos dos seus filmes, [que] estão recorrentemente lá.

João Salles (JS) – Você diz assim... Muitas, não é, quer dizer, muitas. Eu te diria que do ponto de vista assim... Concreto, da produção, a Raquel [Zangrandi] é fundamental. Fundamental. Eu acho que o Felipe Lacerda foi importante, eu acho que antes do Felipe Lacerda o João Paulo de Carvalho foi fundamental, foi ali que eu aprendi meus primeiros movimentos de montagem, entendi o que uma montagem era capaz de fazer, ele montou comigo o *Blues, América* e... salvo engano, *China*. Não, *China* foi o Waltinho [Salles]... Mas assim, Waltinho, sem dúvida nenhuma, foi com quem eu comecei, assim... **Estrutura, montagem,** o Waltinho, João Paulo de Carvalho, Felipe Lacerda e depois o grande salto que é o Escorel e a Livia [Serpa], mas aí num projeto completamente... Um ponto fora da curva, porque era muito diferente do que a gente tinha feito, não é? **Ali realmente foi um momento em que eu parei para repensar tudo o que eu tinha aprendido, desmontei e refiz, então foi fundamental ali.** (SALLES. Entrevista a Arbel Griner, 29/3/2010. Grifos meus)

Fica claro, sobretudo no trecho em destaque, que Salles *constrói sua formação*, depois de “iniciado” pelo irmão, Walter, no contato com a rede de pessoas que com ele colabora diretamente. Conforme explicitado no capítulo anterior, a práxis

do *mundo*, operada pelas interações que nele se dão, também molda e municia o modo de fazer filmes do diretor. Ao fazer um filme como *Santiago*, em que a autobiografia é componente forte, Salles repensa tudo o que aprendeu e que praticava. Revisita simultaneamente sua própria vida e sua forma de construir o filme. Evidencia-se aí que *documentário* implica uma cosmovisão (GEERTZ 1989); uma percepção de vida; um *modo de ver o mundo e de nele participar*.

Salles acrescenta mais colaboradores ao enquadramento que sua visão de mundo tem, e, conseqüentemente, à cercadura ou moldura que a partir daí impõe a seus documentários²⁹. Seu depoimento, antes interrompido, segue:

João Salles – ... Por cima de tudo isso, o Coutinho, com quem eu converso desde 97, 98. E que é muito importante na maneira como eu concebo cinema, na maneira como eu interrogo as coisas que eu faço. **O Coutinho não me permite ser inocente em relação às coisas que eu faço, eu não posso fazer ingenuamente, eu me pergunto o que eu estou fazendo, desse jeito, não daquele e tal. Então ele é fundamental.** A Raquel [Zangrandi] por uma questão de parceria mesmo, enfim, amizade, fazer com que as coisas aconteçam, ela é fundamental. Flavinho Nunes, que durante um tempo foi uma espécie de montador e finalizador da VideoFilmes com quem eu sempre colaborei bastante. Walter Carvalho, sem dúvida nenhuma, com quem eu fiz *América*, foi meu primeiro grande projeto e tal e com quem eu volta e meia volto a trabalhar e que... Me entende, que sabe o que eu quero e eu sei o que ele é capaz de fazer e grandes coisas, e grandes planos, planos mesmo, foram realizados em alguns documentários, eu devo a ele, saber que ele era capaz de fazer e eu não seria capaz de fazer se eu tivesse uma câmera, eu não seria capaz de pedir para outra pessoa fazer, então ele também é fundamental. Essas são as pessoas, digamos, concretas. Agora, aí tem as pessoas do Cinema Direto que me influenciou. Jornalistas me influenciaram muito. A Lillian Ross, o livro dela, *Filme*, me influenciou bastante³⁰. O Joseph Mitchell me influenciou bastante³¹. Então assim, **é uma constelação de pessoas que**

²⁹ Para discussão sobre *moldura*, ver BATESON, G. "A Theory of play and fantasy". In: *Steps to an ecology of mind*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

³⁰ ROSS, L. *Filme*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

³¹ Joseph Mitchell (1908-1996), escritor e jornalista americano.

eu conheço e de pessoas que eu não conheço e como você vê, os filmes especificamente me influenciaram menos. Sabe, principalmente os filmes de ficção, esses me influenciaram muito pouco. Eu não tenho filmes de ficção que foram fundamentais na minha vida, posso te falar de coisas que eu li em literatura que são muito mais importantes para mim do que... Uma das coisas que mais me fizeram pensar sobre documentário é “O Narrador”, do [Walter] Benjamin, por exemplo. Então... É um emaranhado de coisas³².

Se a formação, a influência construída a partir de vivências e referências, condiciona um modo de estar no mundo, talvez possamos recorrer aqui àquilo que Gregory Bateson chama, em *Naven* ([1935] 2008), de “detalhes de comportamento culturalmente padronizado”. Pela expressão, pretende-se evocar um tipo regular de comportamento, verificado em cada ação e fala dos nativos, e que é moldado pela visão de mundo que adquirem a partir do contexto em que se desenvolvem.

Bateson observava uma comunidade da Nova Guiné, os Iatmul. Aqui, enfoca-se um grupo de documentaristas. De todo modo, é possível detectar padrões regulares de filmagem e montagem em Coutinho, Escorel e Salles, e, a partir de sua análise, talvez chegar ao entendimento de mundo que os influencia.

Eduardo Coutinho (EC) – (...) na minha tese eu realmente não uso *insert* porque o *insert* – que é um objeto, uma fotografia e tal [inseridos sobre uma cena do filme à qual não correspondem originalmente], no caso da fotografia até [pior] – **é usar uma coisa que está fora do tempo** – eu posso ter filmado seis meses depois, entende³³? (...) **é a razão** pela qual se uma pessoa conta de um filho que morreu, **eu não tenho que mostrar a cara do filho**. (...) É o caso do dia, do depoimento do *Jogo de Cena*, [fala-se n]o filho [sem mostrar seu rosto ou foto]... Agora, se levasse [a fotografia, se ela estivesse lá, parte da filmagem enquanto a mãe falava no filho, tudo bem] – a diferença é essa! – **se alguma tivesse o retrato na mão, aí, sim, aí está no tempo**.

³² BENJAMIN, W. “O Narrador”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Brasília: Editora Brasiliense, 1986.

³³ Coutinho refere-se a uma imagem que não corresponde ao som e/ou à sequência que está sendo mostrada no filme e que é **inserida** (por isso o termo em inglês *insert*) sobre esse trecho audiovisual ao qual não corresponde.

(...)

Arbel Griner – (...) eu li numa entrevista sua de muito tempo atrás, ou de um bom tempo atrás, que você tentava respeitar a cronologia dos acontecimentos.

EC – Claro. Cada vez mais... Primeiro que a cronologia tem dois sentidos: um, a cronologia da ordem da fala da própria pessoa – isso é uma coisa. A outra é se o personagem é o primeiro filmado ou não – que isso tem casos que não tem nada a ver e tem casos que me serve... .
(COUTINHO. Entrevista a Arbel Griner, 23/3/2010. Grifos meus)

Está aí um dos *princípios* que constituem o *método* de Coutinho, neste caso mais associado à montagem que à filmagem. Sua observação pressupõe *rigor*. Para manter o padrão, que é seu, advindo de suas *crenças* e *visões* acerca das coisas, Coutinho conta em grande medida com Salles, que o ajuda a firmar passo no trilho que ele mesmo, Coutinho, construiu para si.

Eduardo Coutinho (EC) – (...) Mas o João vê [os filmes] com cuidado e, é claro, aí tem uma coisa curiosa, ele vê também o que é a pessoa. Por exemplo, no meu caso, ele vê a partir de uma obra que se construiu antes dele, mas que continuou com a VideoFilmes, e que ele, como ele acha que ela importa – ele acha que é bom, que é importante, sei lá –, então, ele às vezes me diz (...): “Não, esse *insert* não pode”. E provavelmente se fosse um outro filme podia.

AG – Mas é porque é o seu [filme].

EC – Exatamente. Então às vezes ele me cobra, como às vezes eu me cobro, por exemplo, no *Master* tinha uma cena que tinha um corredor, e tinha um cara esfregando chão. Corta para uma mulher solitária, maravilhosa, que está tocando uma pianola. Então, no momento da montagem a gente botou, meio brincando, botou dez segundos da pianola, no corredor vazio, daquela melancolia, e daí cortava para a mulher. É claro que do ponto de vista dramático e para o público isso seria maravilhoso. (...) “Não! mas não pode”. O som começa quando ela [a personagem que toca piano entra]; o som não pode estar por cima da coisa [do corredor]. (...) Quando não é o som do plano, por exemplo: janelas.

Janelas, tinha 50 janelas [no material bruto de *Edifício Master*]. Havia janelas, real, que durante a [filmagem da] janela eu ficava falando, ficava discutindo... Então som, não tinha som, porque eu estragava o som. Daí eventualmente o som [ambiente] de uma janela, como dizia [o João] é de uma das janelas, mas um som totalmente diferente. O resto... **O som exatamente pertence à cena.** Então, o João às vezes ele cobra coisas desse tipo, entende?

(...)

EC– ... Ele me cobra do ponto de vista, digamos, ético, estético... (COUTINHO. Entrevista a Arbel Griner, 1/4/2010. Grifos meus)

E Coutinho explica a razão, ou seja, *racionaliza o princípio* que defende. Ao dissociá-lo do campo do aleatório e vinculá-lo ao terreno do lúcido, do *racional*, ao explicá-lo, dá peso à sua *crença* pessoal, a seu entendimento de como o mundo deve ser:

EC – (...) Por que a imagem é usada no cinema? Por que dizem que o cinema é a arte da imagem. Então, eu não quero provar nada, mas **pode existir um cinema em que a referência à imagem é quase tão ou mais importante quanto a própria imagem.** E daí passou a ser o troço que – o que eu te falo que eu me torno até escravo do João porque, **de repente o que é referido, não tem que ser mostrado se eu não tiver [filmado] em câmera.** Porque a imagem é usada no cinema para dizer: Isso é verdade. Sabe? O pessoal fala, aí eu sou segurança no MAM, você vai filma. Para você provar que é uma evidência. A outra é para ilustrar: “Não, porque um dia eu estava triste” – aí cai o céu, sei lá. E a outra é maneirista: eu sou artista, tenho que fazer imagem tetetê... (COUTINHO. Entrevista a Arbel Griner, 23/3/2010. Grifos meus)

Coutinho teme ser ludibriado, talvez tentado pelo peso da imagem, pela importância que adquire. Receia que sua função no filme seja distorcida (e diminuída); que tenha seu *status* de matéria-prima cinematográfica confundido com outro, de prova, atestado, evidência, capricho artístico.

O temor de Coutinho da confusão que se tende a fazer entre a importância da imagem e da “referência à imagem” é de se entender. O conceito de *verdade* e de *realidade* pautaram durante muito tempo o entendimento que se tinha de *documentário*. As duas noções, embora hoje relativizadas pelos documentaristas – ao menos pelos três ora focados –, ainda são vinculadas ao cinema documental. *Verdadeiro* e *real* são palavras popularmente associadas ao documentário, e também estão presentes nos discursos dos profissionais do *mundo* em questão.

Arbel Griner (AG) – Você acha que documentário pode ser chamado de gênero?

Eduardo Escorel (EE) – mmm [dá uma risadinha]... Acho que, apesar de toda essa discussão em torno da porosidade das fronteiras entre ficção e documentário, eu **acho que existe uma distinção entre o que é ficção e o que documentário e acho que é uma distinção imediatamente reconhecível**. Acho que ninguém duvida quando vê um documentário, que é um documentário; quando vê um filme de ficção, que é um filme de ficção, **mesmo que haja filmes que transitem entre os dois gêneros ou filmes que até explorem a possível ambiguidade como uma forma de linguagem**. Mas eu acho que cinema... a questão do gênero não é uma questão importante para quem faz os filmes. Gênero é um problema comercial, e **o comércio do cinema precisa organizar os produtos em Gêneros**, porque você precisa ter prateleiras de filmes infantis, de filmes estrangeiros, nacionais, de documentários, científicos... e você vai no site e os filmes são organizados... Mas **para quem faz, eu acho que não é uma questão**. Entendeu? Para quem faz a questão é, diante de um determinado assunto, de um determinado tema, encontrar a *forma* mais adequada de expressá-lo, que pode ser lançando mão de recursos muito híbridos. Recursos da encenação, da reencenação, do documental, da animação... Acho que não é um... É tanto que a famosa, um pouco polêmica – porque é uma figura polêmica – frase do Herzog dizendo: “Eu não sou um documentarista; eu sou um contador de histórias”, entende³⁴? Mas, apesar de eu achar que muitas coisas que ele faz são discutíveis, assim, eu **acho que há uma verdade nessa idéia do**

³⁴ Referência a Werner Herzog, cineasta alemão.

cineasta ser um contador de histórias. Não ser um ficcionista ou um documentarista... (ESCOREL. Entrevista a Arbel Griner, 24/3/2010. Grifos meus)

A questão de o documentário ser ou não um gênero não é central neste trabalho. A *reflexão* de Escorel sobre os termos mais adequados para se conceituar o filme documental, no entanto, é de suma importância. Até aqui, ela revelou que o documentarista, apesar de se permitir misturar linguagem não-ficcional e ficcional, reconhece que há uma diferença inequívoca entre as duas.

AG – Mas era uma pergunta mais... de idiota mesmo. Porque uma vez eu escrevi para você, eu lembro, num texto, alguma coisa sobre “gênero”, e você falou que não chamaria um documentário de “gênero”. Outro dia eu estava lendo um artigo seu em que você chamava documentário de gênero...

EE – Às vezes faltam palavras.

AG – Exatamente! A pergunta de idiota por isso. Porque eu queria saber, na dissertação, por exemplo, como eu não me repito usando “documentário”, “documentário”, “documentário”... Que palavra alternativa eu posso usar.

EE – [pensa calado...]

AG – E se você, por exemplo, estivesse na minha banca, se você tiraria ponto, ou, sei lá, olharia torto ou, né, colocaria isso na sua arguição como um ponto...

(...)

EE – (...) Eu não sou um exemplo, mas com certeza haverá pessoas que vão dizer: “Ah!, documentário não é um gênero”, com certeza. Eu já vi essa frase várias vezes.

AG – E como você driblaria essa frase?

EE – [Ri.] Felizmente eu não estou fazendo mestrado, não tenho que escrever isso, e posso usar esses termos. Às vezes não tem jeito, entendeu? Você tem que, na... “Documentário”, “linguagem documental”, “o que usualmente chamamos de documentário” [ri], não sei.

AG – Continua repetindo muito “documentário”...

EE – É... “Não-ficcional”, que é uma expressão americana, mas que eu não acho boa, quer dizer, porque, **em geral, quando você começa a definir as coisas pela negativa, já é sinal de que o objeto é meio difícil de se definir.** “Não é isso, não é isso, não é aquilo, não é isso”, mas o que é, afinal? Você sabe o que não é. Mas o que que... **Agora, isso é uma característica, um pouco, do cinema documentário. É muito mais fácil dizer o que não é, entende?, do que dizer efetivamente o que é. Porque é muito, é muito... Há muita... ambiguidade em torno do conceito,** entendeu? Quer dizer, **coisas que hoje em dia a gente hesitaria chamar de documental, sempre foram consideradas documentário.** Desde o famoso filme fundador, entendeu³⁵? Então... (ESCOREL. Entrevista a Arbel Griner, 24/3/2010. Grifos meus)

Documentário não consiste em uma linguagem puramente não ficcional. Constitui-se de uma linguagem ambígua, e é um tipo cinematográfico mais fácil de se definir pela negativa. João Salles parece concordar. As frases que seguem são extraídas de aulas suas a que assisti. No documentário, “tem que *não* se deixar seduzir”, e “mostrar o personagem em sua complexidade, senão, é propaganda”, diz Salles aos alunos (30/11/2009). “Não tem que analisar com especialistas”. Senão, é peça acadêmica. “Documentário não tem que mostrar o outro lado” (23/11/2009). “Documentário não é feito para informar. Ele é feito para tentar suscitar uma determinada experiência de vida” (7/12/2009).

Arbel Griner (AG) – Qual é o estatuto do documentário para você?

Eduardo Coutinho (EC) – Não, eu não penso nunca em estatuto.

AG – É arte?

EC – Não, a única coisa que eu posso dizer aí, de estatuto, a única coisa que eu penso quando se fala [é, por exemplo,] até que ponto o

³⁵ Referência a *Nanook of the North*, de Robert Flaherty (1922).

Jogo de Cena não é um filme de ficção? Então essa coisa de ficção e documentário, (...) **Não me importa eu definir no final. É tanto um filme documentário como um filme de ficção. O que é importante é o seguinte: o registro dele é documental.** Há uns tempos eu li em francês essa coisa que dizia essa coisa do documentário como um gênero. E isso é um absurdo! Gênero é: comédia, gênero western, gênero pornô, gênero, sabe? Isso é gênero. Claro que esses gêneros hoje já estão todos modernamente interpolados e tal, inclusive documentário–ficção, mas **documentário em si não é um gênero, o documentário é um sistema.** (COUTINHO. Entrevista a Arbel Griner, 23/3/2010. Os grifos são meus)

Documentário não é um gênero. É um *sistema* que se caracteriza, antes de mais nada, por um *registro* (documental) específico e inconfundível. Os dicionários apresentam muitas definições para *sistema*. Dizem, por exemplo, que é “conjunto de idéias logicamente solidárias, consideradas nas suas relações” (Houaiss s.d.); e “conjunto de práticas com certa unidade; MÉTODO: *sistema de trabalho*” (Lexikon Editora Digital 2007). Ficam, portanto, como pontos principais da noção de *sistema*, seu formato complexo, de ideias associadas e articuladas logicamente (com base em afinidades ou hierarquias), e que pode ser utilizado enquanto *método* de produção.

Eduardo Coutinho – Você estava perguntando se o documentário é uma forma de arte, ou se o documentário é arte...? [silêncio] Engraçado que você podia ter me perguntado... (...) “Cinema é arte?”, porque para isso todo mundo parece claro que cinema é uma arte, menor ou maior, mas é uma arte. **O documentário tem essa maldição que vem da tradição**, tradição de cem anos do... Mesmo antes do Flaherty, eram filmes que iam mostrar coisas estranhas... [Filme] Educativo entre aspas e tal. Daí o Flaherty inventou a ficção dele com corpos estranhos, que ele inventava histórias do passado e encenava... Mas o fato é que o documentário ficou sempre, até hoje tem... **O documentário é um troço que é um troço para educar**, é um troço didático, portanto, é um troço chato. Ninguém quer se educar. Você imagina você ligar numa emissora chamada “TV Educativa”. Ninguém quer ser educado. **Se a tevê é divertimento**... (...) Então, essa é a maldição do documentário, que faz com que o público tenha o

documentário como um troço meio... (...) **Tem gente que [liga] a televisão e fala “ah, não quero vida real não, eu quero sonhar”.** E o público é auxiliado a sonhar, por isso que a corrente principal do cinema é – foi, é e será – a ficção. Se um dia não acabar – 3D, 5 D e tal. E o documentário será sempre alguma coisa de *marginal*, isso não vai mudar. Comunismo, socialismo isso é tudo [INAUDÍVEL], porque no fim, sabe?, vai, *os homens todos vão gostar... Mentira! Vai ter sempre o escalonamento que depende da formação, entendeu? Se a pessoa não tem o repertório...* Uma pessoa normal: eu quando eu passo o filme para os atores dos filmes, por exemplo, na favela [INAUDÍVEL], eles vão ver. Eu me lembro da Theresa [de *Santo Forte*], que é uma senhora maravilhosa, ela tava lá... “Isso é um filme? Como é que as pessoas estão na tela?”. Não, estão, tudo bem, mas... “Não tem ação? Não acontece nada?”. Aí foram só peões, foram metalúrgicos, foram no filme, aí:... “Poxa, mas não tem música, não tem ação no filme?”, sabe? “Só tem essa história de arquivo de greve...”, entende? Claro, é um documentário, ainda mais com gente falando, fica difícil. Se vai ver um documentário da *National Geographic*, não: [aí] tem Cleópatra, anima a Cleópatra, tem professor que diz quem foi Cleópatra, e tal. **Eu sou contra isso** e tal. **Mas daí é documentário.** (COUTINHO. Entrevista a Arbel Griner, 1/4/2010. Os grifos são meus)

A definição que procuramos, moldada pelos personagens centrais do trabalho, vai se apurando. “Documentário” costuma ser associado ao didatismo, em oposição a entretenimento. Caracteriza-se popularmente por ser chato, pela falta de ação, pelo aprofundamento de um assunto que costuma ser desconhecido ou conhecido de forma rala pelo público. Entra aí um aspecto muito importante da definição do que seja o “documentário”: o espectador.

Arbel Griner (AG) – ... um texto seu. Eu acho que um sobre o Leon Hirzsmann, no “Adivinhadores de Água”, sobre documentário, eu acho, que... era uma frase que... é isso, eu acho que é o fim do texto sobre o Leon. O documentário seria marginal por vocação. Você acha que ainda teria sentido, isso?

Eduardo Escorel (EE) – Acho. Acho que o documentário pressupõe um espectador que já tenha previamente um interesse pelo assunto tratado no documentário, então, um documentário sobre botânica, sobre zoologia, ou sobre espécies em extinção, ou uma região determinada do mundo, sobre o clima, etc, etc, etc. Então você tem um pouco disso que a gente chama de um documentário mais especializado e que tem um público cativo. Muitos documentários têm um público cativo, que pode ser maior ou menor em função do assunto de que tratam. Agora, o documentário de uma maneira geral, como em princípio ele não se pauta pelos mesmos propósitos mais comuns do cinema de ficção, muitas vezes a pessoa não tem o menor interesse por aquilo, entendeu? **O público, de maneira geral, os espectadores, a média dos espectadores, não se dispõe a sair de casa para ir ver um documentário sobre um determinado assunto. Até documentários que têm qualidades, entende?** Então, o *Caso Boilsen*, por exemplo. Embora eu faça uma série de ressalvas em relação ao documentário, mas quantas pessoas estão dispostas a, hoje em dia, assistir um documentário sobre o caso Boilsen, entende? Marginal nesse sentido, entende? **Marginal no sentido de que o negócio cinematográfico está organizado para o entretenimento. E o documentário pode ou não ser uma forma de entretenimento.** Ou pode ser uma forma de entretenimento que se pauta por outros pressupostos do que o entretenimento do cinema ficcional, ou do cinema dominante, como quiser chamar. (ESCOREL. Entrevista a Arbel Griner, 24/3/2010. Os grifos são meus)

A partir do que disseram até aqui Coutinho e Escorel, é possível pensar que o cinema documental tem dois tipos de público imediatamente identificáveis. O que se interessa pela contribuição propriamente didática que o filme pode trazer, e que costuma vincular as noções de entretenimento, de relaxamento, de fantasia a outros tipos de filme; e o que se encanta com a *forma* documental e sua tradição.

Ser *público*, reconhecer o documentário como entretenimento, no sentido de ter a atenção por ele capturada com relativa fluidez, pressupõe ter um olhar educado para tal. Coutinho falou em espectador com “repertório”, e me remeteu à definição de “artista integrado” ou “canônico”, de Becker. Conforme já mencionado, trata-se

daquele cujas obras circulam com mais facilidade pelo *mundo* artístico. Os técnicos, a crítica e, como vimos, até o espectador sabe como recepcionar e apreciar a “obra integrada” ou “canônica”. Operam aí as já mencionadas *convenções*, que todos os participantes do *mundo* compartilham, e então podemos pensar uma inversão de perspectiva: se receber bem um documentário depende de um repertório prévio que faculta um apreço “pré-moldado”, o entendimento de que um filme seja “bom” talvez dependa mais de um público versado no *gosto* pelo documentário que de um “bom” documentarista. Ou, ainda, que o bom documentarista é (também) aquele que é um espectador conhecedor da tradição documental, e que partilha portanto com os críticos e o público (etc.) de seus filmes referências e apreços.

O “documentário” nesses termos ganha contornos de produto fechado em si mesmo. Deixa as pretensões de universalização do conhecimento que são associadas à televisão (TV Cultura, *National Geographic*) e retrai-se nas salas de cinema. O movimento, que pode ser associado a romantismo ou fetichismo, acredita-se, adquire um perfil classista, que será aprofundado gradativamente daqui em diante. Retomemos a fala acima interrompida de Coutinho, que caracterizava “documentário” de acordo com a visão mais comum que dele se tem, de peça audiovisual que aprofunda didaticamente assuntos abordados geralmente de forma mais superficial.

Eduardo Coutinho – O que é que é o Globo Repórter? É reportagem. **Reportagem não é documentário. Documentário se diferencia por “ene” razões. Porque documentário dura, porque o bom documentário você vê dez anos depois e ele aguenta.** Reportagem dura aquilo só, isso eu digo. Outros dizem que a diferença também: *a reportagem*, como em geral é a televisão toda, isso é uma coisa que se afirma como “isto aconteceu”, “isto foi”. *Ela não coloca em questão a possibilidade de ser verdade ou não verdade. Ela não coloca em questão isso. O documentário coloca. O documentário que [me] interessa coloca em questão isso mesmo, de uma forma ou de outra.* Então, quando você pergunta se é forma de arte: depende. Há documentários e documentários, há filmes e filmes, entende? (COUTINHO. Entrevista a Arbel Griner, 1/4/2010. Os grifos são meus)

Para além de não ter obrigação de “ouvir o outro lado”, como discriminou Salles, o *sistema* “documentário” se *distingue* da reportagem por ser mais duradoura

sua validade enquanto obra de referência, e pelo fato de *questionar-se* em relação àquilo que faz e apresenta. Como bem lembrou Salles ao falar das principais influências de sua carreira de documentarista, Coutinho não o deixa ser inocente. Salles *reflete* constantemente acerca do que faz. Mais que isso, imprime e evidencia essa *reflexão* em seus filmes, de modo que seja parte deles. Empenha-se, ainda, em não deixar Coutinho esquecer seus próprios *princípios* de filmagem e montagem; seu *método*, que também advém de um modo profundamente *reflexivo* de estar no mundo e que está destacado ou marcado na obra deste.

A *reflexão*, o componente *racional* exacerbado, não resolve – nem pretende resolver – a questão da verdade. O documentário é ambíguo e não é do interesse de Salles, Coutinho e Escorel que deixe de sê-lo. O documentarista, lembrou mais acima Escorel, independentemente do tema que aborde, é “contador de histórias”. E se o registro de que se vale é inconfundível, o que se designa por “documental” *não* é sinônimo de “real” ou “verdadeiro”.

Arbel Griner (AG) – [Documentário] É um sistema [então]?

Eduardo Coutinho (EC) – **Que é diferente da ficção.**

Agora, ao mesmo tempo, o filme acaba sendo uma ficção porque a verdade é inapreensível... (...) Então quando me perguntam, por exemplo, assim: “negócio da verdade e da mentira”, ainda mais tirando o *Peões* e o *Cabra [marcado para morrer]*, que o diretor vincula menos à ficção], **eu trabalho com a vida privada**, que as pessoas realmente foram lá falar nesse filme, ninguém falou em guerrilha, em tortura. Falaram da vida privada, falaram **mãe, pai, filho, vida e morte, porque é isso que... o essencial do mundo é isso. O resto você inventa. Você pode ser São Francisco de Assis ou você pode ser Lênin, isso [a história que se conta sobre o que há entre nascer e morrer] você inventa! A vida é: nasce, vive e morre.** Você é [demorou] muito para nascer e não sabe quando vai morrer. Esse é o drama. Acabou. Mas daí então a partir disso – eu estava falando de que? De quem? Ai, eu me perco, a memória também...

AG – Você estava falando dessa história de verdade...

EC – (...) Olha, eu só posso dizer o seguinte, que **a única coisa absolutamente verdadeira [no *Edifício Master*] é que durante uma semana de 2001** – tudo bem, podia não ser em uma semana – durante uma semana de 2001, **uma equipe de filmagem esteve filmando o prédio chamado *Edifício Master* em Copacabana**. Ou se você quiser mais simples: uma equipe de filmagem esteve, em 2001, em um prédio em Copacabana filmando esse filme e o diretor era eu. Mas se foi, se teve... **o que eles dizem então, a verdade do que eles [os personagens] falam é absolutamente insignificante para mim**. Salvo se for *mitômano*, que é um outro filme. Isso é outra coisa. Salvo se for o *mitômano*... Se a pessoa me diz um fato da vida dela, um fato banal, mas que ela é balconista no Largo de São Francisco e o marido é traficante e eu sei que ela não é casada e que tem 8 filhos, aí não. Isso é outro filme, que é [do] *mitômano*, que é muito original, mas que é outro filme. Então eu sei que às vezes nos filmes tem aquela coisa que a pessoa conta, a versão dela, que ela diz. **Como eu posso dizer a [contestar] uma pessoa que diz: vivi com esse cara aqui dez anos**. Viveu dez? Viveu dois? Quem era o cara? Qual era o cara? **Aí [por isso o que] eu pergunto é: “Foi feliz?” “Fui”**. **Não está no *Google*. Tudo o que interessa não está no *Google*, entende?** E por isso no caso do *Peões* isso foi mais complicado. Porque as pessoas comuns não estão no *Google*. Você escolheu uma pessoa famosa, você tem imagem de arquivo, sabe? [No caso do anônimo] Não tem imagem de arquivo. Se tiver, é um filme de infância que ela tem, mas vai ter que passar na hora e tal... Sabendo-se que toda memória só pode existir porque ela mente, se não ela não sobrevive, e tem que esquecer para caralho. **Não é que ela minta. Para manter a memória, que é a memória do presente, ela tem que esquecer muito! Se ninguém esquecesse nada, você enlouquecia**. E esse esquecimento é fatal. Ah, [o cara é um] Santo, seja o quem for o cara. É mortal a todos. **E quando você conta cinco anos, dez anos depois, essa história [que você conta] vai ser imortalizada**, vai ser... Até aquela velha história que o Bourdieu fala da biografia que depois você arma a autobiografia dizendo: “com cinco anos eu já adorava fazer teatro!” Não são todos assim? Com cinco anos ele já fazia o teatrinho. Zé Celso [Martinez Corrêa]... Todos são

assim. A mística do artista, são realmente todos... Todos! Porra, eu adorava o cinema com dez anos, mas eu sabia que seria cineasta?... Pô!, sabe?...Não!... Eu adorava. [Mas] Como sempre, o Brasil não tinha cinema, assim como nem via cinema. Fazer cinema no Brasil já era absolutamente utópico em 1945, depois da queda do [Estado Novo], eu tenho essa lembrança... [não] tem, não é possível, até que outras pessoas fizeram e tornou possível e tal. (COUTINHO. Entrevista a Arbel Griner, 23/3/2010. Grifos meus)

“Difícil é fazer um filme sobre o cavalo que chega em quarto lugar. Nem em primeiro, nem em segundo, nem em terceiro, nem em último, mas o cavalo que chega em quarto lugar”, diz João Salles aos alunos que o assistem falar em 1/9/2008. Recorre aí a uma anedota de D. A. Pennebaker, um dos criadores do Cinema Direto americano, para explicar e defender a dimensão de desafio que há em se filmar pessoas comuns. O que as torna bons personagens é sua complexidade; justamente os artifícios e elocubrações de que se valem para interagir e se apresentar.

É neste sentido que “verdade”, no seu sentido mais essencialista e inflexível, não interessa ao “documentário” que se tenta ora definir. O que o pauta é de outra ordem ou natureza. A comunicabilidade e a força do filme estão justamente no fato de apresentar versões – plurais e complexas. Constrói-se aqui, reiteremos, o filme documentário a partir das falas de Coutinho, Escorel e Salles, um grupo seletivo; e talvez por isso fique aos poucos mais espessa a dimensão de “classe”, ou de grupo socialmente autônomo do conceito.

O adjetivo “marginal”, utilizado acima por Escorel para designar um cinema menos facilmente associado ao entretenimento, parece se ajustar bem à ideia de “documentário” sustentada, sob outra perspectiva – a econômica –, por João Salles.

João Salles (JS) – Não, vamos combinar que é muito mais fácil você viver como jornalista do que você viver como cineasta, e principalmente...

Arbel Griner (AG) – Tem muito mais gente sendo formada como jornalista, não são 25 pessoas...

JS – Não, é claro que tem muito mais gente, mas tem muito mais emprego, a oferta de trabalho é muito maior, seja em assessoria de imprensa, seja em jornalismo, seja em site, seja em blog, seja no que for,

seja na televisão, seja no rádio. Cinema, como é que está o mercado de trabalho? Me fale... **Não tem um documentarista no Brasil que consiga viver de documentários**, só o Coutinho, mas ele vive monasticamente (...) Quer dizer, não é uma profissão, é um erro achar que é uma profissão, e **eu não quero contribuir para que mais pessoas se iludam**. Não é... Quando eu digo isso não é porque eu acho que documentário, enfim, é uma atividade vil, não é isso, é porque **eu acho que não é uma atividade econômica**. Não é uma atividade... E digo uma outra coisa também, viu?, eu **por conhecer bem a história do documentário, eu sei muito bem que toda vez que o documentário se fortaleceu, se rejuvenesceu, aconteceu alguma coisa bacana na história do documentário é porque alguém de fora veio com o documentário**. Não são estudantes de cinema que revitalizam o documentário. São historiadores, são geólogos, são antropólogos, etnógrafos, como o Jean Rouch, jornalistas como o pessoal do Cinema Direto, não é, cientistas políticos ou pessoas ligadas a isso como o cinema social inglês que é medíocre, mas enfim, é importante, inventou um novo tipo de cinema. São muito poucos os cineastas que disseram alguma coisa de relevante em documentário. Então eu acho, inclusive para o bem do documentário, que o documentário seja fertilizado por pessoas que não sejam formadas em cinema, que não sejam documentaristas, que eventualmente possam fazer um documentário, mas cuja profissão não seja serem documentaristas, serem cineastas. Sejam historiadores. O [Emile] de Antonio, sobre quem eu vou falar na próxima aula e cujo filme eu vou mostrar, era um historiador. Ele fez filmes muito importantes, o Jean Rouch nem se fala, enfim, a lista é infinita, de pessoas que não eram necessariamente... Até o Michael Moore, se vocês quiserem colocar no time, que sem dúvida tem uma influência no documentário hoje em dia, ele é jornalista por formação. O [Frederick] Wiseman é advogado, e por aí vai. Agora, essencialmente no Brasil eu digo isso porque eu acho que é uma ilusão achar que você vai poder ser documentarista. Você pode produzir documentários, você pode dirigir documentários, mas isso não significa que você necessariamente precise ser um documentarista. De profissão,

exclusivamente. Você não vai ter... Enfim, você não vai ter como sustentar a tua vida, muito menos a da tua família.

AG – Sendo jornalista também não sei se... Mas eu estou entendendo.

JS – Tem inúmeros jornalistas que sustentam, alguns inclusive nababescamente, mas documentaristas não existem. (SALLES. Entrevista a Arbel Griner, 29/3/2010. Grifos meus)

“Documentário”, visto assim, como uma atividade profissional, é um capricho. Uma ocupação periférica, que por não prover sustento, não pode receber dedicação exclusiva no Brasil. Se o foco, por um momento, sair do documentário e for lançado sobre o documentarista, veremos que a fala acima sugere uma preocupação *em relação ao outro*. Um compromisso consciente com o esclarecimento daqueles que sonham com uma vida de (exclusivamente) documentarista. A “responsabilidade” será retomada mais adiante, quando for tratada a questão do *ethos*. Por ora, interessa explorar aquilo que a origina, a saber, a *interação*.

“Quando eu estou filmando, eu tenho uma profunda curiosidade pelo outro”, afirma Coutinho (23/3/2010).

Arbel Griner – E você não tem quando você *não* está filmando?

Eduardo Coutinho – Não, de nenhum jeito. De nenhum jeito. Eu não falo com ninguém, eu não... Eu não sou... Não! [Pergunta] isso aos amigos. (COUTINHO. Entrevista a Arbel Griner, 23/3/2010. Grifos meus)

Fruto da *curiosidade* pelo outro, o “documentário” nesses termos implica, como vimos, uma verdade que não se pretende absoluta, mas que se produz na *interação*. O cinema documental é, portanto, filho da distância entre quem filma e quem é filmado. Por mais próximos que estejam socialmente diretor e personagem, é a *curiosidade* do primeiro *em relação* ao segundo, ou seja, algum grau de incompreensão ou distanciamento, que motiva o filme.

O contato com o outro suscita o incontrolável: o *acaso* – outra categoria essencial para a definição de documentário nos termos de Coutinho, Salles e Escorel.

Arbel Griner (AG) – Eu já fiz essa pergunta antes, mas só... Não quero me repetir, mas aproveitando que, né. Eu falei de uma palavra que você acha que é, assim, pertinente para se associar ao cinema documentário: “marginal”. Você acha que tem mais algum elemento que seja próprio ou definidor desse cinema? Você falou “curiosidade pelo mundo”, você falou que é uma coisa que se reconhece, em oposição a ficção, talvez, mas é uma coisa que se reconhece. Mas tem, além de “marginal”, algum adjetivo, talvez, que possa, que seja geralmente associado a esse cinema?

Eduardo Escorel (EE) – É sempre mais fácil ir pela negativa. Eu diria um cinema que não é produto da imaginação, entende? Mmmm... Documentário... aí é complicado, a gente começa a falar de realidade, é uma discussão que na universidade vai pegar supermal, né?!

AG – Você está se policiando?

EE – ... Mas é **uma tentativa de lidar com o que é assim, de maneira geral, a gente chama de “real”, de “realidade”**. Mais **uma tentativa de acesso, uma tentativa de entender, uma tentativa de reelaborar algo que efetivamente ocorreu diante da câmera**, fora do controle de quem está filmando, entendeu? **Eu acho que talvez o que mais defina o documentário seja essa questão de ter uma margem, que pode ser maior ou menor, de falta de controle sobre o que ocorre**. Você tem, assim, duas dependendo de, talvez três, acho que você tem duas grandes vertentes do cinema documentário, né. Aquele que registra os acontecimentos que ocorreriam de qualquer forma, independente de estarem sendo gravados, e você tem o documentário que lida com eventos que só ocorrem porque você está gravando. Se eles só ocorrem porque você está gravando, significa que, em certa medida, você tem um certo controle sobre a situação. Mas, ainda assim, há uma grande margem de imprevisto, de acaso. *Documentário eu acho que é essencialmente uma forma em que o imprevisto e o acaso fazem parte do registro que é feito da imagem, em que há sempre um elemento de reconstrução, também*, que seria a terceira característica, que pode ser a reconstrução **que é característica da montagem, que essencialmente é uma reflexão** e uma

reelaboração sobre algo que já foi registrado, então é um processo de reconstrução, e pode também, quer dizer, não é possível excluir, o recurso a elementos de reencenação diante da câmera. Mas que – aí eu acho mais difícil de traçar uma linha nítida –, mas que **há uma separação entre a reencenação de coisas que efetivamente ocorreram no passado, ou que pelo menos ocorreram na ótica de quem está lembrando desses fatos, do que aquilo que é simplesmente, deliberadamente produto da fantasia ou da imaginação.** (ESCOREL. Entrevista a Arbel Griner, 24/3/2010. Grifos meus)

Ausência ou minimização da previsibilidade e do controle, além da (já comentada) *reflexão* sobre o processo de filmagem e aquilo que produziu são os elementos que caracterizam o “documentário” que aqui vem sendo definido. É preciso chamar a atenção para o fato de que Escorel dirige, dentre outros tipos, documentários sobre episódios históricos. Nestes casos, depende em maior medida dos recursos da reconstituição ou reencenação, que se pautam sobretudo na utilização de materiais de arquivo e de depoimentos sobre o passado de testemunhas ou de especialistas. Salles e Coutinho são mais adeptos (este como representante talvez ainda mais radical que aquele) dos filmes que Escorel definiu acima como aqueles que “ocorrem porque você está gravando”. São estes os filmes que tomamos aqui como exemplares, ou como mais representativos da visão diferenciada de “documentário” que têm os três personagens principais do trabalho. É neste tipo de filme, absolutamente dependente da presença do diretor, de *sua interação* específica com os personagens e do registro que a partir dela se produz, que se evidencia a marca autoral do cineasta.

Eduardo Coutinho – Eu já te falei também, eu detesto a palavra “beleza”. Beleza no sentido da harmonia... entendeu? Eu gosto da palavra “força”, a palavra “força” mesmo. Isso é “forte”. É como uma revelação, quando acontece num filme, um momento que é um lampejo, uma revelação de algo que é real ainda que teatral e teatral que é real, entende? (...) Agora, **isso existe porque eu tive lá? Tive porque... aí que está! Porque é uma relação, se eu não estivesse lá, não teria acontecido daquela forma.** Mas às vezes a minha intervenção é mínima, nem sei o, o... que imagem, que quadro que eu fotografei e tudo mais

assim, entende? (COUTINHO. Entrevista a Arbel Griner, 1/4/2010. Grifos meus)

Volta à cena o componente *rigor* que é condição *sine qua non* para a *forma* documentário que as falas de Salles, Coutinho e Escorel constroem. O registro do *acaso* depende em parte da sorte. Mas também de um investimento persistente na escuta do outro, em intervenções precisas, e na observação da interação. Esta conduta é parte integrante dos *métodos* de fazer filmes dos cineastas em questão.

Eduardo Coutinho – (...) É complicado. Você tem que ouvir e até nos melhores personagens tem às vezes 5 ou 10 minutos que eu sei que não vão interessar para o filme, que ela não vai me interessar. Então, a negociação dos desejos às vezes dá certo, às vezes não dá. Mas essa – eu estava falando de quem? (COUTINHO. Entrevista a Arbel Griner, 23/3/2010. Grifos meus)

Em 30/11/2009, Salles recorre em sala de aula a uma frase de Artur Dávila, o matemático que perfilou em uma das edições da Revista Piauí. “Quanto mais eu trabalho mais sorte tenho”, disse o matemático sobre os resultados que obtêm em seus trabalhos, e Salles toma as palavras de empréstimo para reforçar que a disciplina é indispensável para registrar o que mais interessa ao documentário: o *acaso*. “É como no jazz”, segue Salles por conta própria, “quanto mais repertório eu domino, mais chances tenho de acertar o improvisado”.

Para assumir o desafio do improvisado, o músico tem que conhecer não apenas as melodias do jazz, mas teoria musical e harmonia, de modo a aguçar a percepção das notas que se afinam bem juntas. Há conjuntos harmônicos. Uma nota não é seguida aleatoriamente por outra; as combinações são feitas a partir de um conjunto grande mas não irrestrito de possibilidades. De volta ao documentário, a metáfora do conhecimento do repertório do jazz nos remete ao fato de que o registro do imprevisto, do *acaso*, exige um trabalho de equipe sincronizado, em que todos sabem bem que papel desempenhar e de que forma fazê-lo.

É preciso um entendimento (relativamente) comum acerca do que se busca registrar e um olhar conjuntamente atento. Não se pretende dizer que o documentário no formato aqui construído é exclusivamente de observação. Pelo contrário, no caso de Coutinho, ele depende quase que absolutamente da interação, da manutenção de um diálogo entre o diretor e o personagem. É aí que se materializa o “real”; que o

filme acontece. Salles já teve pretensões de observação com o mínimo possível de intervenção em *Entreatos* (2004), inspirado pelo Cinema Direto americano, e Coutinho passou por exercício semelhante em *Moscou* (2009). De uma forma ou de outra, observando ou intervindo, a equipe sabe o que seu diretor almeja, e quando o *acaso* vira meta, justamente por ser incontrolável, é preciso (tentar) controlar todo o resto. A fala abaixo, extraída de uma resposta de Coutinho a uma pergunta que nada tinha a ver com *acaso*, dá a medida da sincronia e da harmonia que espera do cinegrafista que costuma com ele trabalha:

Eduardo Coutinho – Eu olho assim um pouco o *close*, para ver qual é o enquadramento, o [enquadramento] aberto, depois tchau. Não olho mais. Só em casa, se eu acho que não está bom, eu dou uma olhada e tal. (COUTINHO. Entrevista a Arbel Griner, 23/3/2010)

Coutinho confia no cinegrafista e espera que saiba que tipo de enquadramento faria se ele mesmo, o diretor, estivesse filmando. Depois de olhar o primeiro plano, esquece, abre mão do controle sobre a câmera. Também tem a expectativa de que ninguém da equipe se mexa ou fale durante a gravação da interlocução entre cineasta e personagem. Por trás disso, há a crença na entrega do personagem à interação. Sigamos com a fala acima interrompida de Coutinho:

Eduardo Coutinho – (...) E aí o seguinte: se você pega uma câmera que fica de 20 minutos a uma hora e quinze em cima de uma pessoa, com a câmera sem mudar [de posição], de um lado ela é absolutamente presente, e a equipe, às vezes 6 pessoas (...) Há o seguinte: meu olhar não desgruda dela [da personagem] e a câmera não se mexe. (...) **Não há quem consiga fazer uma pose para um negócio de meia hora, sabe? Surge o que aquela pessoa [o personagem] gostaria de mostrar, [e] o que não gostaria.** Basta que você não se mexa. E aí, aí de quem, alguém da equipe [que se mexa] ... (COUTINHO. Entrevista a Arbel Griner, 23/3/2010. Grifos meus)

Imóveis, equipe e diretor ouvem o personagem. Mas, como já foi dito, a filmagem não se interessa por um monólogo. O cineasta, especialmente Coutinho, ouve com paciência, mas intervém quando acha que é hora de instigar ou provocar seu interlocutor. A ideia de *acaso* a que se faz menção nesse sentido, especificamente,

contém a assinatura do diretor, sua marca autoral. O imprevisto é quase que provocado; ou melhor, é muitas vezes estimulado pela participação ativa do diretor. É como se a persistência, o exercício *ativo* de tentar controlar o incontrolável, fosse, ao mesmo tempo, prática fundadora do *acaso* que se registra e marca de distinção do documentarista. A autoria advém, neste caso, menos de um talento e mais de um exercício. A originalidade é pautada em grande medida pela disciplina.

Dois exemplos elucidam este “*acaso* provocado”, que mantém seu caráter “acidental” à medida que, apesar de estimulado, pode ou não acontecer. O primeiro diz respeito a um episódio que se deu durante as filmagens de *Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho. O diretor pediu a um assistente para fazer imagens dos corredores de *todos* os andares. Em termos (racionalmente) econômicos, a demanda parece desperdício. Em termos (racionalmente) estéticos, desnecessária. Mas foi o *rigor* na observação, a tentativa de controlar (e olhar) tudo o que se passava nos corredores, que provocou e permitiu a captura de uma das cenas prediletas do diretor. Um menino sai do elevador e encontra um gato do lado de fora de um dos apartamentos. Hesita em tocar a campainha para facilitar a volta do animal para casa. No fim, decide intervir. Em silêncio, sem ser notada, a câmera registra a “boa ação” – o *acaso* catalisado pela participação ativa e *rigorosa* do diretor e sua equipe.

O segundo exemplo, mais marcado ainda pela interferência direta do documentarista, e talvez por isso mais representativo do que se entende por autoria, é descrito por seu criador, abaixo. Trata-se da cena final do filme *Peões* (2004); uma conversa entre Coutinho e um personagem, sobre a vida de operário deste. O peão fala da época das grandes greves, e Coutinho pergunta se ele sente saudades da fábrica. “Tenho”, responde o trabalhador. “Com todo o sofrimento tenho saudades. Mas eu não gostaria que meus filhos fossem ‘peão’, não”. Em seguida a fala se repete: “Eu espero que meus filhos não passem o que eu passei, não”. Depois dela, um longo silêncio. O peão fica nitidamente incomodado e sem saber o que fazer. Emociona-se, mas aparentemente não quer chorar. Olha para os lados, como se procurasse um interlocutor para substituir o antigo, que o abandonou em um silêncio profundo. Para Coutinho, a pausa na conversa que obriga o personagem a encontrar uma saída, a surpreender o interlocutor com algum tipo de escape para a situação de incômodo, é artifício do diretor. É sua marca autoral. Pensando assim, o diretor é quase divino. Um fabricante, por que não?, de realidades:

Eduardo Coutinho – (...) Então, *esse troço para mim é intransferível, é o que tem de pessoal*. E daí o cara, no final do *Peões*, pergunta – **depois de trinta segundos de silêncio**, ele sai do buraco. **Eu nunca agüentei, eu sempre ajudei o cara a sair do buraco, porque eu nunca sabia como ele iria sair do buraco**. Porque eu sei que ele não ia se suicidar, era um sofrimento que não era sádico, nem masoquista. E eu parei [de falar]. Quando você para de perguntar... [A interação na filmagem] é sempre um bate-bola. E é um momento difícil do cara – ele não está chorando nem nada – e você para. Já quebra o paradigma. Pô!, você parou de perguntar! E você está lá, a um metro do cara e a câmera lá, e ele parado, e ele está dizendo: “Eu não quero que os meus filhos sejam peões”. Aí eu parei [de falar]; e eu vi que ele estava sofrendo. Aí ele pegou, ele [grunhiu] duas vezes, aí ele pega, quando olha para o lado, ele olha para lá... **E eu estava sofrendo com ele. Eu (pensei) “eu não posso falar. Como é que ele vai sair?”**. E daí foi extraordinário porque ele saiu com a mais extraordinária questão e que resume todo o filme: “Você já foi peão?”. Eu disse “não”. *E eu fiquei achando surpresa no que ele disse de tal forma que quando ele disse, foi tão surpreendente! Porque ele podia perguntar para mim “acabou?” ou “por que é que você me pergunta?”*, sei lá. (...) **Bom, esse troço aconteceu e eu tenho que estar lá para saber [o que fazer]. (...) não que eu seja melhor que o outro, entendeu? (...) eu mantive filmando e ele continuou no mal-estar e a gente ficou no limite do ético**, entende? (COUTINHO. Entrevista a Arbel Griner, 1/4/2010. Grifos meus)

Vê-se portanto o *acaso* como fruto do exercício literalmente sofrido da não intervenção em uma situação provocada. Está aí mais uma marca de ambiguidade que pode carregar o documentário. Ele combina por excelência o ficcional e o não ficcional, e no caso ora observado, também o controlável e o incontrolável. Não fosse a disciplina de Coutinho, o *rigor* no domínio de todos os elementos que ele poderia tentar dominar, a supressão doída da solidariedade, não haveria a cena-síntese do

filme. O diretor chega ao limite do **ético**, mas sem ultrapassá-lo, e prenuncia o último ponto que ajudará a amarrar a visão de documentário que se constrói nesta seção³⁶.

Antes disso, três observações. Primeiro, apesar de não haver depoimento suficientemente claro, dado a este respeito por Escorel, Coutinho ou Salles, é pertinente associar o ocaso da *narração over* enquanto recurso estilístico à importância que se atribui ao registro do *acaso*³⁷. Com exceção para os filmes de fundo histórico de Escorel, os três cineastas costumam problematizar o recurso à *narração*. A explicação de Salles e de Coutinho para tal é que narrar os torna mais preguiçosos. Sintetiza, em algumas palavras, o que seria muito mais interessante e, por que não, “real”, testemunhar na tela em forma de (inter)ação.

Segundo, é preciso dizer que há exemplos dados também por Salles e Escorel a respeito do *acaso autoral*, chamemos assim, registrado em seus filmes. Coutinho não é adepto ou representante único da disciplina na tentativa de controle do incontrolável. Mas os exemplos que fornece cabem e se encadeiam muito bem aqui, e por isso foram privilegiados. O assunto será retomado mais adiante com outras demonstrações.

Terceiro, antes de seguir adiante, julgo que cabe uma recapitulação das características até agora listadas e que vêm dando contornos ao documentário segundo Coutinho, Salles e Escorel. Isto porque chegou o momento de introduzir a questão mais marcante no modo de filmar e montar dos três, e talvez o elemento que a eles seja mais comum, a saber, a noção de “ética”.

Documentário conforme definido até aqui, então, é um *sistema* de que se vale o documentarista para organizar ou *enformar* o mundo à sua volta. O uso que o documentarista faz do *sistema* reflete sua formação (intelectual e cultural), que pode ser identificada nas ações e falas que apresenta perante aquilo que o rodeia. A postura do documentarista – logo, também seu modo de filmar e montar; o uso que faz do *sistema* documentário – **tem como principais marcas o rigor, a responsabilidade e a**

³⁶ A questão “ética”, central no documentário de Coutinho, Escorel e Salles e, conseqüentemente, fundamental para este trabalho, será aprofundada no quarto capítulo. Em termos sintéticos, cabe dizer, por ora, que o limite “ético”, para os três documentaristas, pauta-se na manutenção (ou no não-rompimento) de um acordo tácito que se estabelece entre o diretor e seu personagem.

³⁷ Optei aqui pela utilização da expressão *narração over* inspirada em Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008). Em uma nota de rodapé, elas explicam a diferença entre voz ou *narração off* e voz ou *narração over*. A primeira implica em uma “sobreposição às imagens de vozes externas, alheias à cena”, gravadas em outro momento. E é a este caso que se faz menção aqui. *Narração em off*, por sua vez, consiste em vozes fora de quadro, “mas que pertencem ao universo sonoro da cena em questão” (LINS e MESQUITA 2008, 18).

reflexividade. Expressa o sistema, no entendimento de Coutinho, Salles e Escorel, uma **linguagem única e inconfundível, ambígua por excelência**. A ambiguidade, que vem da *forma* documental, contamina as **temáticas** exploradas, **extraídas do âmbito do real**. **O real** é algo provocado, rigorosamente controlado, mas que tem um fascinante componente incontrolável – o *acaso*. É também **fruto de uma interação** – do cineasta com o personagem, com a equipe, com o material, mesmo que inerte (documentos, por exemplo). **Por ser uma relação, apresenta pressupostos éticos específicos**. Em termos formais, a ambiguidade se verifica na problematização do conceito de verdade; na reflexão permanente, expressa no próprio documentário, acerca do que se produz. Em termos de conteúdo, a ambiguidade se reflete no interesse pelo complexo.

A *forma* do documentário – ou seja, o *sistema* em si – dialoga com *formas* que a antecederam dentro de uma tradição fechada em si mesma. **É**, neste sentido, **marginal a sistemas mais amplamente valorizados pela sociedade. É marginal em termos econômicos, profissionais e culturais (de gosto)**, o que reforça sua exclusividade (no sentido mais excludente do termo). A autonomia formal e de tradição diferencia o documentário de outros sistemas. Documentário não precisa mostrar o outro lado, porque não é jornalismo. Não precisa trazer opinião do especialista, porque não é obra acadêmica. Sua estética não se compromete com a beleza, uma vez que não é publicidade. Aliás, não presta contas a conceito absoluto algum. O absoluto, seja conceitual ou metodológico, privaria o documentário da ambiguidade e da complexidade que, na visão dos três documentaristas sob análise, lhe são essenciais. Para Coutinho, Escorel e Salles, nada está dado. Cada caso é um caso; cada personagem e situação têm suas singularidades. Há o método rigoroso e suas convenções, mas estes são sempre questionados e sujeitos a relativizações.

Acredito que já tenha sido bastante explorado ao longo deste capítulo o componente autoral que advém do *rigor*. Falta falar na parte da *responsabilidade*, ou *ética*, mencionada há pouco na recapitulação, e que é **tão intransferível e exclusiva do cineasta** quanto a disciplina. A dimensão de autoria ou personalidade da “ética” é dada por João Salles em aula, em 23/11/2009. “Se eu voltaria a dar mesada ao Marcinho VP se fosse o caso? Não sei, provavelmente sim. Provavelmente sim. Mas esta é **uma decisão que eu só poderia tomar sozinho**” – e ela é de cunho ético.

Nada mais adequado a esta altura que colocar a narração de lado, e pedir explicação sobre a categoria “ética” ao nativo-autor:

Arbel Griner (AG) – Mas tem os planos, tem as...?

João Salles (JS) – Como assim?

AG – A estética que, não sei... Não sei se... Você pensa... Em *Santiago* acho que isso fica claro, não é?, que você pensou uma estética antes ou... Sei lá, no mínimo um dispositivo de enquadramento, [semelhante ao] do [Yasujiro] Ozu.

JS – Em ‘95, ‘2, ‘3, não me lembro mais, quando eu olhei as imagens [de *Santiago*], sim; mas **era uma concepção de documentário que hoje em dia eu considero muito pobre porque era subordinado à estética**, subordinado a ser bonito, e **por estética leia-se a acepção mais pedestre da palavra**, quer dizer, é preciso ser bonito, numa época em que de uma certa maneira o cinema era isso, nós aprendíamos a fazer cinema fazendo publicidade. Publicidade é filmar bonito, basicamente. Então o essencial ali era filmar bem, e por “bem” é [significa] filmar precisamente, com contra-luz, **artificializar completamente o campo e tornar o campo um campo controlado, belo**. E talvez por isso o filme não tenha dado certo lá³⁸.

AG – Mas hoje o que falta à estética dos seus filmes, pode não ser uma estética, sei lá...

JS – Não, hoje em dia o que falta à estética dos meus filmes certamente não é estética no sentido pedestre da palavra, quer dizer, filmar bem, filmar mal, filmar... Quer dizer, filmar bem, você sempre quer filmar bem, mas significa, **o que significa filmar bem? Não significa necessariamente filmar bonito. Pode ser filmar, pode até ser filmar feio, dependendo da situação. A estética para mim ela é essencialmente subordinada**, e você já me ouviu falar isso 39 mil vezes, ela essencialmente subordinada *a uma questão que é de natureza da responsabilidade e essa responsabilidade determina como eu filmo, como eu monto, como eu construo meu filme, portanto ela tem desdobramentos que são estéticos, mas em primeiro lugar vem aquilo*

³⁸ O material bruto que, em 2007, foi lançado na *forma* do filme *Santiago* foi capturado em 1992. À época, Salles não conseguiu montá-lo como filme. Retomou o projeto, com a ajuda de Eduardo Escorel e Lívia Serpa, em 2005.

que se pode ou não se pode fazer. E não é uma questão de São Francisco de Assis, entendeu, não é que eu seja uma pessoa boa; é que eu acho que isso é essencial. E eu posso prejudicar alguém deliberadamente ao fazer um filme. Isso não me tornará um mal documentarista nem uma pessoa vil. Mas *é essa questão do documentário, o que fazer com as pessoas que você filma, como transformá-las.* O Dai Vaughan dizia, quer dizer, fazer um filme ou “ser filmado é entregar ao outro a autoria de você mesmo”³⁹. Se você entrega para o outro, ele construirá alguma coisa que não é você, e portanto você precisa entender que poder é esse. E **onde há poder há responsabilidade. E a questão é o que fazer com esse poder, é isso que me interessa em documentário.** (SALLES. Entrevista a Arbel Griner, 29/3/2010. Grifos meus)

Filmes, enquanto peças artísticas, costumam ser analisados e enquadrados a partir de sua estética. Como já se deve ter notado, não foi este o caminho escolhido para tentar definir o documentário segundo Coutinho, Escorel e Salles. E não por arbitrariedade ou deliberação. Mas por *acaso* – conforme aqui definido: aquilo que na interação (no caso, entre investigado e pesquisador) se revela. A questão da *responsabilidade*, que assume a dianteira autoral e relega a estética a lugar de tributária, abre espaço para a seção que vai tratar da inserção afetiva e cognitiva do documentarista no mundo, a saber, seu *ethos* e *eidós*, respectivamente. Antes disso, uma pausa para o próximo capítulo, onde será feito o resgate resumido de cerca de cem anos de tradições documental e antropológica. A recapitulação tem o intuito de ajudar a identificar os momentos e a recuperar os debates que propiciaram o entendimento que têm de *documentário* Coutinho, Escorel e Salles.

³⁹ VAUGHAN, D. Autor de *For Documentary*. Berkeley: University of California Press, 1999.

Antropologia e documentário – conceitos em evolução

*O que pode ser interessante pensar
é que o real e o imaginário
estão entrelaçados*
(COUTINHO, 2008)

Exercendo uma “verdadeira volúpia de posse à distância” (p. 74), derramando-se na descrição dos trajes femininos, contendo-se no trato da indumentária masculina, os escritores, por sua vez, captam “melhor que ninguém, nos meios elegantes, o acordo da matéria com a forma, da roupa com o movimento, enfim, a perfeita simbiose em que a mulher vive com a moda” (p.24). Perfeita porque plenamente enlaçada nos constrangimentos sociais e psicológicos derivados do duplo padrão de moralidade que regula a conduta de homens e mulheres na época. De um lado, “uma moral ‘contratual’, um código de honra originado nos contratos da vida pública, comercial, política e das atividades profissionais”; de outro, “uma moral feminina, relacionada com a pessoa e os hábitos do corpo e ditada por um único objetivo, agradar aos homens” (p.58). (PONTES 2006, 93)⁴⁰

Por meio da análise de obras literárias dos anos de 1800, mais especificamente, do modo como os autores vestem seus personagens, Gilda de Mello e Souza desvela tendências importantes da sociedade brasileira de então. Com foco aguçado nos recursos de trânsito individual pelo âmbito coletivo, a autora identifica e explicita *formas* aparentemente contraditórias, mas cuja coexistência é essencial para a práxis social.

As palavras oferecem recurso tão rico quanto a moda para análise social. Elas constroem o mundo. Atribuem sentido a tudo que nele existe e que o forma. Um significado que se dilata ou transforma revela mudanças nas práticas sociais. *Documentário* vem de documento, cuja origem está no latim *docere*, “ensinar”. O vocábulo espalha-se com as conquistas territoriais dos soldados que falavam sua língua-mãe, adapta-se às regiões que o adotam, ao uso que em cada uma delas se faz, às práticas e crenças que marcam os diferentes momentos históricos.

No século XX, já longe de seu contexto rural original, *documentário* passa a ter um significado intimamente ligado às noções de *verdade* e de *realidade*. Este dois

⁴⁰ As citações a que se refere o texto de Heloísa Pontes são retiradas de *A moda no século XIX: ensaio de sociologia estética*, tese de Gilda de Mello e Souza defendida em 1950.

termos também têm acepções dinâmicas ao longo do século. Suas conotações mudam em diferentes momentos e contextos. Acompanhar tais transformações pode ajudar a indicar questões que permearam o pensamento ocidental nos anos 1900. E é esta a proposta do presente capítulo.

A partir da identificação de um cenário inicial, que favoreceu o surgimento do que hoje se entende por *documentário*, pretende-se acompanhar o desenvolvimento do significado do termo. Ao longo do processo de transformação que será traçado, visa-se também à detecção dos debates que marcaram a tradição, e que inspiram hoje as atitudes defendidas por Coutinho, Salles e Escorel.

Em livro de 2001, Anna Grimshaw, antropóloga inglesa, compara o olhar do antropólogo e do documentarista em diferentes momentos. Ela mostra como há uma convergência entre o modo de um e outro verem e, portanto, abordarem o mundo. Em diferentes épocas, tendências distintas influenciam o modo de pensar e, conseqüentemente, de enxergar de pessoas que se envolvem nos mais variados ofícios. Não seria estranho, então, detectar coincidências formais, metodológicas e de “agenda” em trabalhos antropológicos e do documentário em um mesmo período⁴¹.

Não se pretende aqui repassar os aspectos elencados com pertinência por Grimshaw em seu livro. O que está em evidência por ora é exclusivamente a **evolução do conceito *documentário***. Mas são patentes os encontros entre antropologia e cinema documentário no momento de consolidação de ambos. E começar por aí parece uma boa trilha para observar os contextos em que surgem aspectos que hoje são característicos do modo de filmar dos três principais personagens deste trabalho. A análise sintética da conduta profissional de Eduardo Coutinho, Eduardo Escorel e João Salles, por sua vez, pode lançar luz sobre traços que são representativos da contemporaneidade.

Assim, a partir de uma perspectiva retrospectiva, de um afastamento no tempo, acredita-se ser possível estabelecer a distância que é necessária àqueles que, mergulhados no contemporâneo, têm maior dificuldade de percebê-lo em seus detalhes. Por meio da observação diacrônica de crenças e estilos de vida, talvez seja possível chegar ao sincrônico: a alguns traços característicos das crenças e dos estilos de vida observados hoje.

⁴¹ Julia O'Donnell (2008) atribui a João do Rio e a seu estilo moderno um *temperamento etnográfico* de que talvez partilhasse também Robert Flaherty, “pai” da tradição documental conforme conhecida hoje.

O cenário inicial: *imagine-se o leitor...*

A discussão sobre o estatuto do cinema documentário, que se dá no seio dos grupos que cooperaram na produção documental, se mostra longeva. Remonta ao início do século XX, momento em que se consolidavam o cinema ficcional e seus contornos e, talvez por isso mesmo, e em oposição a essa forma, uma outra: a documental.

O momento do surgimento do cinema e o modo como se deu são descritos em *O cinema e a invenção da vida moderna*. De acordo com um dos artigos do livro, escrito por Ben Singer, há neste período uma transformação da experiência subjetiva. “A modernidade implicou um mundo fenomenal – especificamente urbano – que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana” (SINGER 2001, 96).

Julia O’Donnell (2008), em seu livro sobre João do Rio e a experiência urbana, fornece um bom exemplo da atmosfera vivida na época, e de sua proximidade com o modelo (em termos de forma, contexto e conteúdo) cinematográfico. De acordo com a autora, a vida moderna na cidade transformava as pessoas, seus hábitos, seus produtos de consumo, e configurava um novo ser: o *homo cinematographicus*.

A coluna “Cinematógrafo”, publicada sempre aos domingos na forma de um diário sobre a semana que a antecederia, é um caso típico dessa mescla entre contexto, técnica e conteúdo. O título, não por acaso, era uma homenagem ao aparato que chegava da Europa, alternando a relação dos homens com a imagem, agora mostrada rapidamente e em fragmentos, e exigindo do espectador um novo olhar e uma percepção metonímica da mensagem veiculada. **A vida era vista e retratada em *O Cinematógrafo* (livro publicado em 1909 e que levava o nome da coluna), como uma sucessão de fitas que corriam velozes e em cortes súbitos, encadeando assuntos breves e sem qualquer ligação aparente com o anterior, fazendo da superficialidade a tônica dominante.** “Interessante aquela fita, dizes. E dois minutos depois não te lembras mais”, escreveu João do Rio no livro que era uma verdadeira ode ao tempo da técnica como ditadora dos costumes. A literatura, assim como o olhar do transeunte, deveria se adaptar ao despotismo da prensa, conforme a constituição do **espécime moderno** ou, como dizia João do Rio, do *homo cineatographicus*. (O’DONNELL 2008, 79. Grifos meus)

O artigo de Ben Singer privilegia como fonte, entre outras, os ensaios de Georg Simmel, filósofo alemão que estudou com afinco a cidade e as relações interpessoais (as “sociações”) que nela se davam nos últimos anos do século XIX e na primeira quinzena de anos do século XX. Simmel atribui à economia financeira uma enorme influência sobre o modo de pensar, agir e se relacionar dos habitantes das metrópoles (SIMMEL [1900] 1978). Para o autor, as relações mediadas pelo capital suscitam *estilos de vida* com características muito peculiares; mecanismos que permitem às pessoas ajustar-se ao meio social em que interagem. *Estilo*, para Simmel, é forma social: um meio de adequar a subjetividade individual à objetividade demandada pelo convívio em coletividade; mecanismo de adaptação e conciliação entre aspectos que para o autor estavam sempre em tensão: o individual e o social.

O homem metropolitano do fim do século XIX e início do XX, para Simmel, claudica sobre um vão crescente que se estende entre a cultura subjetiva e a objetiva. Anos de história da civilização e a aceleração do desenvolvimento cultural após a consolidação do sistema econômico monetário, sobretudo nas cidades, gera um acúmulo de informações e realizações (cultura objetiva) cuja apreensão completa por parte de qualquer sujeito torna-se impossível. Reforça ainda essa lacuna intransponível a *forma (social) dinheiro*, que, ao constituir meio para obtenção de todo tipo de desejo ou plano, passa a ser um fim em si mesmo, ofuscando as fronteiras entre meios e artifícios para obtê-los. A impressão criada pela *forma dinheiro* de que todas as coisas mantêm entre si uma relação causal propicia a persecução incessante de novos meios, que nunca constituem um fim.

Talvez esteja aí a base para o ofuscamento da diferença entre “verdade”, cuja apreensão constitui um *fim* para a ciência, e a forma de representá-la, que é um *meio*. Cientistas e documentaristas, a esta altura, pautam seu trabalho em uma forte crença na possibilidade de se alcançar uma verdade empiricamente essencial. E se esta “verdade” objetiva, pilar de toda a empresa científica, definitivamente não se encontrava a esta altura na cidade, talvez tivesse de ser perseguida nos desconhecidos recantos do mundo. Chama-se a atenção para a ideia de “objetivo”, então em vigor e que os conceitos utilizados por Simmel demonstram com clareza. Se todo o conhecimento acumulado no mundo pode ser transformado em cultura objetiva – e, a partir daí, consumido –, porque não haveria uma “verdade objetiva”, na mesma medida apreensível?

Para Simmel, a forma dinheiro, as relações que em torno dela se estabelecem e a racionalidade que tende a estimular e exacerbar levam ainda a outra consequência: a padronização do caráter ou da personalidade dos indivíduos. O dinheiro equipara as pessoas. Oferece-lhes um meio de tornarem-se iguais. A racionalidade, para Simmel, é uma forma de organizar subjetivamente a ordem objetiva do mundo. Para Weber (1991), num sentido já mais atrelado ao pecuniário, um *valor* calcado na noção de rentabilidade (do tempo, do dinheiro, da vida etc.).

Ou seja, a racionalidade parece ser, em si, um padrão de ajuste do íntimo àquilo que é comum ou universal: neste momento, no mundo ocidental, a lógica capitalista. É aí que reside a crença inerente à empresa racional na padronização, e sua nuance de que a transmissão de cultura objetiva (educação formal) forma pessoas *igualmente* preparadas para a vida na metrópole. Homens bem munidos de cultura objetiva adquirem uma capacidade técnica que os torna aptos aos mesmos tipos de trabalho. A distinção e o subjetivismo se ofuscam. O conhecimento torna-se, como o dinheiro, elemento de distinção e equiparação.

Habitam este cenário, repleto de estímulos urbanos, “pessoas-padrão” cada vez mais a ele intolerantes. A tal intolerância – que é um mecanismo de autopreservação – Simmel dá o nome de atitude blasé, algo como apático, em francês; ou aquele que com nada se emociona ou por nada demonstra paixão (SIMMEL [1903] 1967, 15). O frenesi dos tempos modernos vê consolidarem-se a ciência e os equipamentos que esta desenvolve. Instrumentos capazes de medir e de controlar situações, que padronizam ambientes, focam e capturam imagens em meio a uma realidade de profusão de informações. Surge aí a câmera, enquanto instrumento de registro e de precisão. Capaz de capturar e registrar realidades distantes, pouco comuns, exóticas; assim como aspectos mais próximos perdidos em meio à abundância da vida metropolitana.

Não se pode ignorar que no início do século XX, a câmera, por meio das imagens que capturava, também produzia em alguma medida sensações e emoções em relação às quais a vida moderna tornava seus adeptos imunes (ou blasés). Mas vamos considerá-la por ora em termos tecnológicos, como fruto da empresa científica.

É impossível não rememorar aqui o termo *dispositivo*, utilizado por João Salles para falar de formas de organizar o filme (e o mundo), impor-lhe restrições, delimitações. A ciência e a tecnologia que desenvolve são meios para o estabelecimento de foco no cenário amplo e turbulento que produz pessoas blasés.

Conforme sustenta Coutinho em depoimento transcrito na seção anterior: é só na filmagem que se interessa – ou se permite se interessar – pelo outro. Nos demais momentos, o documentarista preserva-se das interações.

A câmera pensada enquanto instrumento de precisão parece ter a habilidade de apreender e ajudar a interpretar aspectos da realidade dificilmente observáveis e distinguíveis no cotidiano. Foi um instrumento essencial, neste sentido, tanto para o desenvolvimento do gênero documental quanto para o da antropologia conforme a conhecemos hoje. Não à toa, a expedição etnográfica que saiu em 1898 da Inglaterra rumo ao Estreito de Torres, liderada pelo professor A. C. Haddon, levou consigo um equipamento tecnologicamente inovador, o cinematógrafo, criado anos antes pelos irmãos Lumière, que ajudaria a registrar, com base em parâmetros científicos, os dados coletados em campo.

Cinema e antropologia são filhos de uma mesma era e de um mesmo espírito. Naquele momento, diz Anna Grimshaw (2001), “marcado por fluidez, movimento e experimentação”, ambos sinalizavam uma convergência. O surgimento tanto de um quanto de outro, reflete a antropóloga, implicou uma transformação no modo de olhar. O visível é, para um e outro, matéria-prima essencial. O enunciado é reforçado por George Stocking Jr., que ao traçar a história da antropologia e buscar as origens da metodologia cristalizada no conceito observação participante diz que “... uma distinta primazia era dada ao visual: a interpretação dependia da observação” (STOCKING JR. 1983, 28).

Há aí duas nuances temporais importantes de se ressaltar. A primeira diz respeito à *percepção* propriamente científica – vinculada à abordagem da ciência e à crença em que se pauta – do que seria o “natural”. Ele representaria o que é distante do urbano e pertencente a uma realidade perdida, ligada a uma ignorância e talvez a uma paz dela derivada a que o homem moderno não teria mais acesso. É fruto deste mesmo ideário a outra nuance, que é de ordem *estilística*. Difundem-se naquela época o “real” e o “natural” enquanto linguagens de representação; como *formas* narrativas e, portanto, de mediação entre o homem e seu meio.

No contexto marcadamente moderno e urbano do início do século XX, Simmel aponta para o status potencialmente enganador do que chama de *naturalismo*. Meramente um tipo estético, encantaria e dissimularia por ser associado àquilo que não é mais acessível ao homem da metrópole: o campo, a pequena comunidade pacata, onde as relações são menos efêmeras e frágeis (Simmel [1900] 1978). Para o

metropolitano moderno, portanto, recairia sobre o “natural” relativo ao “campo” a projeção da paz e da verdade quase intangíveis. Essa visão platônica, de acordo com Simmel e com aqueles que levaram adiante suas análises sobre a vida na metrópole (como Robert Park e Louis Wirth⁴²), invoca o gosto por uma representação realista da vida; por um estilo naturalista (ou por uma nostalgia associada aos valores e ao *ethos* do espaço rural).

Talvez resida aí, na imagem que surge do “rural” como figura oposta ao “urbano”, a *distância* que permite o surgimento da antropologia, e também do documentário. Saltemos por um instante de volta ao século XXI:

Se eu tiver que escolher entre dois projetos – um sobre um tema medíocre filmado no sertão do Nordeste e um sobre um tema quente filmando na cidade de São Paulo – eu escolho o do Nordeste. A linguagem oral é essencial no imaginário presente, no lugar em que a cultura industrial não penetrou tanto. Ao contrário de que se pensa, o cara que é analfabeto ou pouco alfabetizado e que vive num espaço em que a cultura oral é predominante, ele tem uma necessidade mais absoluta de se expressar bem do que o cara que vive numa cultura industrial. As pessoas da cidade de São Paulo falam mal, enquanto que no sertão a expressão é riquíssima, não só no que dizem, não só porque é eloquente, mas porque no fundo é mais precisa que a linguagem urbana. Eu me lembro de expressões do Nordeste, até da Zona da Mata, que falam coisas como: “É na dura sorte”. Essa expressão é de uma beleza extraordinária, e assim são. Essa eloquência você não vai encontrar na cidade. (COUTINHO 2008, 67)

Coutinho, que tem uma predileção explícita por um cinema pautado na *oralidade*, justifica o gosto pela fala do campo nas expressões que lá ainda se preservam. Mas é impossível negligenciar a oposição que, ao fazê-lo, estabelece entre rural e urbano, e é fácil associá-la ao pensamento metropolitano do início do XX estudado por Simmel. A vinculação torna-se mais pertinente se atentarmos para o número significativo de documentários de temática rural que compõem as obras de

⁴² Representantes da chamada *Escola de Chicago* que tornaram esta cidade um laboratório de estudos sociais. Robert Park foi discípulo direto de Simmel, de quem foi orientando durante seus estudos na Alemanha, e traz consigo de volta aos Estados Unidos o olhar interessado no fenômeno metropolitano. Ajuda a consolidar, assim, uma *escola* voltada para os estudos urbanos.

Coutinho e Escorel. O motivo disso talvez seja o fato de terem iniciado as carreiras no Cinema Novo – do qual falaremos mais adiante. Diferentemente, os documentários de Salles são ambientados em cenários urbanos e tratam de manifestações ligadas a sociedades mais complexas.

Robert Flaherty e Bronislaw Malinowski nos transportam de volta à modernidade. Autores respectivamente do filme inaugural do cinema documentário e da monografia que é marco da antropologia moderna, distinguem-se por perceber a necessidade de estabelecimento de uma nova narrativa. Não basta apresentar dados, é preciso tratar muito bem a *forma* de articulá-los. Ambos, não por acaso, encontram no *distante* matéria-prima para suas obras. É no espaço jamais suprimível entre o “aqui” e aquilo que a noção de *distante* permite que ganha força a *imaginação*. “The goal of the ordinary imagination is the conceptual completion and perfection of a partially observed fact”, escreve o filósofo da ciência Ernst Mach, reconhecido pelo antropólogo Robert Thornton como grande influência na obra de Malinowski (THORNTON 1985, 9).

Cabe aqui a menção a um episódio extraído de um filme de Coutinho em que a atriz Fernanda Torres encontra dificuldade tremenda para encenar o depoimento dado por outra personagem do documentário. A atriz se constrange: “Que loucura!, parece que estou mentindo para você”, diz ao perceber o impasse. Depois de refletir a respeito, Torres explica: representar um personagem fictício permite fantasiar a seu respeito, contribuir para a sua formação, enfim, criar. O personagem “real” já vem fechado, formatado. Tentar se passar por ele é constrangedor porque nunca se será igual a ele. A encenação ganha conotação de mentira, ou de “irrealidade”.

Em suma: a *distância* e a *imaginação* que suscita e estimula são os *loci* por excelência do documentário e da antropologia. Não é à toa que ambos se interessam pelo “outro”. E quanto mais próximo este for, com mais perspectiva será olhado, de modo que a pesquisa ou o filme não sejam inviabilizados pela identidade total.

Assim como o gosto pela *distância*, remonta à modernidade (e verifica-se ainda hoje) a já introduzida ideia de *equidade*, que se traduz pela possibilidade de tornar-se *igual* por meio dos recursos mais variados (o dinheiro, a educação formal e a cultura objetiva que dissemina, a tecnologia etc.). Figura no imaginário de então – no melhor estilo simmeliano de convivência entre conceitos opostos, que poderiam se anular, mas que em vez disso mutuamente se provocam e, assim, conferem dinâmica ao social – a possibilidade de superar ou suprimir a *distância*. De, nos termos da

antropologia moderna, tornar-se igual ao outro, apropriar-se de seu ponto de vista. Ou, num esforço mais consciente e atual – verificável nas falas dos nossos três documentaristas, mas que remete ao ideário que se difunde no início do século passado – de tentar entender as razões daquele que é diferente de mim.

Como bem esclareceu Coutinho, é intransferível no processo de filmagem o papel ativo que tem o diretor na interação com o personagem. A tarefa de explorar o distante e o diferente também não era atribuível a qualquer um nos tempos definidos como modernos. João Salles, ao comparar o major Thomaz Reis e Robert Flaherty para estabelecer os primeiros traços característicos da tradição do *documentário*, diz que eram ambos autodidatas. É um bom modo de evocar aquele que, curioso em relação ao exótico, mune-se dos conhecimentos mais modernos e adota uma postura de “sensibilidade em relação ao mundo [distante] capturado”⁴³. O afastamento da sociedade em busca de conhecer o diferente exige do explorador (caso de Flaherty), assim como do etnólogo (caso de Malinowski), longos períodos de isolamento e, portanto, de estudos e descobertas por conta própria.

Está aí mais uma visão que em alguma medida se verifica até hoje. Tanto Coutinho quanto Escorel e Salles insistem que uma formação de *documentarista* depende, antes de mais nada, de uma “curiosidade pelo mundo”, pelas coisas, pelas pessoas, e da busca por conhecimento nas fontes mais diversas. Nenhum deles defende que o documentarista precise fazer um curso específico de cinema. Aliás, como Salles deixou claro em depoimento transcrito na seção imediatamente anterior a esta, os *documentaristas* que trouxeram contribuições à tradição do *documentário* foram os que a ele agregaram conhecimentos e reflexões vindos de outras áreas.

A antropologia, conforme apresentada ao mundo por Malinowski em *Os Argonautas do Pacífico Ocidental* (1922), traz a mesma perspectiva de aproximação entre observador e observado. Louva o etnólogo de formação específica, que o tornaria distintamente mais apto à interação com o “outro”. De acordo com Stocking Jr, Malinowski vai a campo treinado para pôr em prática um modelo científico desenvolvido por W. H. R. Rivers, da universidade de Cambridge, que chamava-se *intensive work* (trabalho intensivo) e opunha-se ao *survey*. Em seu empreendimento de praticar o método idealizado por Rivers, Malinowski muda o lugar da investigação do convés do navio e do gabinete para o centro da aldeia; altera o status do

⁴³ Frase de João Moreira Salles, em aula na Fundação Getúlio Vargas, em 18/10/2005.

pesquisador de inquiridor para *observador participante* na vida nativa; transpõe a perspectiva disciplinar da pretensão de se fazer uma história da humanidade para a de observar o cotidiano de um grupo e apreender ali o sincrônico, deixando o domínio do diacrônico para alçada da História; e exige do antropólogo, para além da adoção de uma postura específica, cuidadosa e respeitosa para a realização da entrevista, a compreensão e, mais que isso, a incorporação da atitude nativa.

O *distante*, mote e motor da antropologia e do documentário modernos, inspira também, conforme já sugerido, *formas* de representação, linguagens de estética “natural” ou “real”. O *naturalismo* aparece nos textos de Simmel enquanto estilo artístico. Por mais que se confunda com um meio de contato direto entre nós e a realidade, é simplesmente um código de mediação. Uma forma de contemplarmos e apreendermos certos conteúdos que nos podem ser transmitidos. Isso torna-se irrefutável, diz Simmel, se olharmos a história da arte e constatarmos que o que em dado momento é tido como fiel ou verdadeiro passa a ser falso em um outro, que reivindica para si a representação “real” das coisas. E arremata:

This transformation that reality suffers on its way to our consciousness is certainly a barrier between us and its immediate existence, but is at the same time the pre-condition for our perception and representation of it. (SIMMEL 1978 [1900], 473)

A ideia de *arte* enquanto constructo, desenvolvida por Becker em *Art Worlds*, também dá a dimensão da arbitrariedade que compõe os *estilos* artísticos. Ele alerta para o fato de que críticos e analistas estéticos julgam moralmente as obras, esquecendo-se de que seu trabalho implica estabelecer uma fórmula (arbitrária) segura para distinguir o que merece ser chamado de *arte* do que não tem mérito para tal (1982, 136-7).

Liz Stubb, em seu *Documentary Filmmakers Speak* (2002, 1), resgata as origens do *realismo*, *movimento estético* europeu do século XVIII que retratava a vida com o máximo de exatidão e objetividade possível, indo em sentido contrário ao estabelecido pelo *romantismo*, que entendia a vida como emocionalmente mais agradável do que de fato era.

Para Simmel é claro que quanto menos consciência temos das linguagens que utilizamos, quanto menos as percebemos como recursos aleatórios, como códigos convencionais partilhados, ou seja, como *estilos* ou *formas* de ajuste do plano

subjetivo ao objetivo, mais autônomas nos parecem. Mais “naturais” e inerentes a nós mesmos. A antropologia, assim como o documentário definido e defendido por Escorel, Coutinho e Salles, empenham-se na desnaturalização de suas *formas* e conteúdos de abordagem. Isto não quer dizer que antropologia e documentário prescindam de *estilos*. Pelo contrário, reforça a clareza que têm em relação a sua importância, e isso se verifica já nas obras inaugurais.

Ao longo da comparação que estabelece entre o major Thomaz Reis e Robert Flaherty na aula de 18/10/2005, João Salles constata que eram homens de uma mesma época, de interesses e domínios técnicos comuns, de curiosidade pelo outro e pelo distante. O que teria diferenciado, então, Flaherty e Reis? O que conduziu o primeiro ao reconhecimento enquanto pai do cinema documentário e condenou o segundo, pelo menos por ora, aos fóruns de discussão sobre seu status profissional: se militar, etnógrafo ou merecedor do título de cineasta⁴⁴?

De acordo com João Salles, Flaherty, em *Nanook of the North* (1922), além de eleger um único personagem, um protagonista, liga células narrativas (planos e sequências) que constroem, em conjunto, uma história. Nanook, o personagem principal, ao olhar para a câmera e, de acordo com Salles, na frente dela se constranger, denuncia a presença do equipamento e de quem o opera, e “ganha dimensão subjetiva, e não apenas a objetiva, de um simples elemento passivo, ‘capturado’, como no caso dos índios do major Reis” (18/10/2005). O diretor vale-se de técnicas do cinema de ficção ao:

- (a) romper com a cronologia da filmagem na hora da montagem. “O essencial é o que o filme diz, e não o que o mundo diz”, afirma Salles. Flaherty não se interessa mais por descrever uma experiência, mas por sintetizá-la;
- (b) construir a narrativa a partir de planos e raciocinar sobre as sequências, e não mais sobre as cenas isoladas;
- (c) se omitir depois do olhar constrangido de Nanook, no início do filme, que denuncia sua presença. Flaherty enquanto narrador some. Ficam as cartelas que contam, na terceira pessoa, uma história no presente. Estabelece-se a atemporalidade do sincrônico enquanto *estilo*. O

⁴⁴ Sobre esta discussão, ver Cléber Eduardo (setembro de 2009). *Thomaz Reis: major ou cineasta?* Acesso em 03 de maio de 2010, disponível em Cinética - cinema e crítica: <http://www.revistacinetica.com.br/thomasreis.htm>.

espectador esquece-se do mediador entre ele e o evento a que presencia; imerge no conto.

“Through the study of your works mainly, I have come to realize the paramount importance of vividness and colour in descriptions of native life”, confessa Malinowski em carta de 1917 (THORNTON 1985, 8).

O texto era endereçado a James Frazer, autor de *O Ramo de Ouro*, obra seminal da antropologia que por meio de um estudo comparado de diferentes religiões propõe a evolução da magia para a religião e, daí, para a ciência. Está aí evidenciada a consciência de Malinowski em relação à relevância da narrativa para a construção de uma boa obra.

Malinowski constrói em sua monografia a figura mítica do etnógrafo, especialista versado no rigor metodológico da ciência exata mas com sensibilidade (humanista, digamos) para inserir-se no contexto nativo. Tal construção baseia-se na apresentação detalhada do cotidiano autóctone, a organização social e política dos trobriandeses, sua preparação para a cerimônia do *kula* e o passo-a-passo dos eventos que compõem o ritual. A voz de Malinowski, sua “autoridade etnográfica” construída no campo, adquirida por meio de sua vivência única e dura, sua convivência com os nativos, vem explicar detalhes relativos à cultura trobriandesa de que não dá conta a descrição por si só. Os capítulos se iniciam com referência a ações engendradas no agora, construindo-se assim o modo vago, atemporal e sincrônico que dá a noção do “presente etnográfico” – a sensação de que a ação relatada, mesmo não sendo contemporânea, passa-se no ato mesmo da leitura.

O (pretensioso) *fim* científico de manipular – isto é, observar, controlar, estudar – o “natural” e o “real” coexiste portanto, como vimos, com os recursos estilísticos – a imaginação e as estratégias narrativas – que são *meios* para acessar, processar e apresentar dados. Nem documentário nem antropologia se viabilizam sem ferramentas de mediação. O contexto do estabelecimento do cinema documental, assim como da ciência antropológica moderna, reflete nuances que, apesar de parecerem contraditórias, complementam-se. Rigor científico e premeditação cuidadosa de um estilo de apresentação são faces diferentes – e próximas – de um mesmo ideário. Como as *formas sociais* de Simmel, são mecanismos eficientes (não

necessariamente premeditados) de trânsito individual pelo âmbito coletivo, e oferecem, portanto, solução para dilemas sociais.

O cenário da ação: o documentário com função social

Costuma-se dizer que o termo *documentário* fora utilizado pela primeira vez por John Grierson, cineasta escocês que liderou o *Documentary Film Movement* a partir dos anos de 1920 e até o início da década de 1970, em comentário escrito para o jornal sobre *Moana* (1926), de Robert Flaherty. Grierson acreditava no poder da comunicação de massa enquanto mecanismo de integração social. O formato documental evoluiu dos filmes montados a partir de imagens coletadas em viagens ou relativas a atualidades, no fim do século XIX e início do XX, caracterizados por uma estética naturalista e evidentemente diferenciados de um cinema de comicidade e de explícita encenação diante das câmeras. *Nanook of the North* (1922) introduz nos *travelogs* – os diários de viagem registrados em película, geralmente mantidos por expedicionários – , uma narrativa, e assim, funda o cinema documental.

Segundo João Salles, o cinema documentário da década de 1920 é guiado pelo experimentalismo estético e pelo entendimento de que o *real* precisa ser representado, e não mimetizado. “Mais que a cidade (que é *forma*), o que interessa são os ritmos da cidade (conteúdo), como a cidade funciona”, diz Salles (27/10/2005) ao explicar a representatividade que ganha o filme *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (1927, p&b, 65’), de Walter Ruttmann⁴⁵. Salles sintetiza as principais características dos filmes da época, “que partem do anti-ilusionismo de Hollywood e que desconstroem a noção dos irmãos Lumière de que o mundo real se reproduz na captura”. Também não se constrói, como em *Nanook*, “no campo”. Resolve-se e sintetiza-se na ilha de edição. É onde ganha ritmo com ligação entre imagens e superposição sonora, que também vem *representar* elementos do *real*.

São grandes influências deste momento experimental movimentos artísticos como o Cubismo, e o “raciocínio anti-mimético” do russo Dziga Vertov (DA-RIN 2004). A observação minuciosa ganha relevância, e é ao exercitá-la que os cineastas –

⁴⁵ Segunda aula de João Salles para a primeira turma da pós-graduação em cinema documentário da Fundação Getúlio Vargas.

sobretudo europeus – interessados no *real* de então descobrem o *acaso*, e a impossibilidade de roteirizar um filme cujo foco está no detalhe e no imprevisto. “Não há *take* dois neste tipo de documentário”, observa Salles (27/10/2005).

O experimentalismo passa a ser condenado nos anos de 1930, quando o *documentário* é carregado de um sentido socialmente utilitário. Registra-se, então, de acordo com Salles, “não mais o cotidiano e as minúcias, mas a História com ‘H’ maiúsculo”. “Os cineastas passam a ser conhecidos por sua posição política e ideológica” (SALLES, 27/10/2005), que, acrescente-se, na Europa de então não pode ser desvinculada do ideário que alimenta o sistema colonial.

Neste sentido, a ideia de Grierson, muito consciente da força ideológica do cinema, é reforçar a identidade britânica – retalhada à época em tantos territórios e continentes quanto as colônias da Coroa. O *documentário*, agora um tipo cinematográfico com nome próprio, reaproxima-se do significado original: *ensinar*. No entendimento de Grierson, esclarece Salles, “o filme tem que apontar soluções para os problemas que levanta”. Cinema é, aí, exclusivamente um *meio* reconhecidamente potente para chegar ao *fim* da mudança social.

Aproveitando a temática em discussão, cabe dizer aqui que a ideia de o *documentário* ter uma função social é absolutamente rechaçada, hoje, por Coutinho, Escorel e Salles. Julga-se que a razão para tal é o filme ser visto pelos três como algo que dialoga consigo mesmo, ou com sua própria tradição. Para Grierson, o filme tinha que comunicar às massas, e não manter-se alienado, em um mundo à parte.

Ian Aitken, pesquisador do acervo deixado por John Grierson e por aqueles que junto com ele trabalharam, ao falar da primeira fase da “escola” de documentário britânica, indica forte consciência em relação ao cinema documental enquanto *estilo*, conforme conceituado por Simmel. Aitken diz que para o idealizador do *Documentary Film Movement* o documentário tinha uma função. Servia para “representar a interdependência e evolução das relações sociais de forma dramática, descritiva e simbólica” (AITKEN 1998, 38). Esse propósito era ao mesmo tempo sociológico e estético, pois valia-se de recursos imaginativos e simbólicos para representar as relações sociais.

Aitken (1998, 38-40) chama a atenção para a distinção que Grierson faz entre os vocábulos ingleses *actual* e *real*, e que pode evidenciar ainda mais a marca quase científica, mas não alheia a recursos estilísticos, que o gênero documental demonstra conter, ao menos nos tempos de seu surgimento. Muitas vezes tidos como sinônimos

em inglês, para Grierson *actual* diz respeito ao conteúdo empírico contido nas imagens de seus filmes. *Real*, por outro lado, à *forma* de organizar o empírico de modo a representar verdades que se configuram em plano abstrato, não podendo portanto ser representadas por si.

Aitken detecta nesta oposição uma inspiração hegeliana baseada na noção de *Zeitgeist*, ou “espírito da geração”, e explica melhor a acepção de *real* do cineasta britânico:

The real consisted of general determining factors and predispositions specific to a particular time and place, and Grierson argued that the documentary imagery should be so organised as to express these”. (AITKEN 1998, 40)

Para Salles, esse entendimento é justamente o que condena o cinema de Grierson. Ele é temporal. Passado o tempo de que fala, está fadado ao desinteresse. E elucida: “O que interessa a Flaherty, é a fome na escassez – algo essencial. O que interessa a Grierson é a escassez no capitalismo, na teórica fartura. Flaherty prega a imobilidade. Grierson reivindica a transformação” (SALLES, 27/10/2005).

Para se ter uma ideia, o filme inaugural do *movimento* que assina centenas de peças audiovisuais é *Drifters*, do próprio Grierson (1929), que mostra o processo do trabalho de pesca do arenque no Mar do Norte desde a partida ao mar até sua comercialização na feira. A intenção é justamente situar os pescadores no contexto econômico do Império Britânico então (Filmreference n.d.).

Em termos de linguagem cinematográfica, o *documentário* britânico se distingue pelo texto contemporâneo – uma vez que o homem deve ser analisado em seu contexto – e secular, pautado na lógica e na razão. De acordo com Silvio Da-Rin (2004), alguns títulos deste cinema tornaram-se clássicos devido às suas qualidades formais. “No entanto, entre mais de 300 documentários, a maior parte constitui uma produção educativa rotineira” (DA-RIN 2004, 64)⁴⁶.

Os filmes deste cinema abordam o cotidiano das atividades profissionais e do modo de viver dos habitantes dos centros mais próximos e dos recantos mais distantes do império. Há documentários sobre os pescadores de um ilha irlandesa (*Man of Aran*, Flaherty, 1934), sobre o funcionamento dos correios (*Night Mail*, Watt e

⁴⁶ Ao falar em “mais de 300 documentários”, Da-Rin refere-se a um período específico (e inicial) do *movimento do filme documentário*, que, ao todo, produziu muito mais títulos.

Wright, 1936), sobre o modo de vida no Ceilão, atual Sri Lanka, então colônia britânica (*Song of Ceylon*, Wright, 1934), entre muitos outros. De acordo com João Salles (27/10/2005), o *documentário* britânico incorpora segmentos sociais jamais considerados pelo cinema clássico, e é marcadamente funcional, utilitário – o que indica forte presença do ideário capitalista racional, apesar da intenção do diretor de combater as mazelas do sistema.

Para Salles, com o cinema *griersoniano* o documentarista deixa de observar. Abandona o olhar apurado e vai ao mundo com certezas. Certezas que transmite no filme por meio do recurso da *narração*. É a ela que cabe, agora, em detrimento das imagens, contar a história do filme. Fortemente influenciados pela formação em Ciências Sociais, os documentários de Grierson e seus associados indicam uma das facetas da ciência antropológica àquela altura. Intensamente envolvida e mobilizada pela questão colonial, produziu então trabalhos que James Clifford (1998) classificaria como pertencentes ao segundo momento da antropologia moderna. Há aí a mudança de ênfase da experiência para a interpretação (das imagens que contam a história para a *narração*). A *forma* narrativa se transforma. A autoridade passa a advir da presença de um etnógrafo brilhante enquanto intérprete cultural.

Na década de 1930 o *documentário* vale-se do *real* para encenar o conteúdo empírico do comportamento, o *actual*. Como se, nos moldes pensados pelo então contemporâneo Bateson, o *actual* fosse o empírico detalhe de comportamento, e o *real*, a *forma* culturalmente padronizada de sua manifestação. A dinâmica de representação, aí, não é aleatória muito menos alienada. Seve a um *fim* social. Observe-se a quantidade de sutilezas que facilmente se confundem, no entendimento inaugurado por Marx, e ofuscam a distinção entre meios e fins. A tríplice configuração que distingue duas *formas* (o *documentário* em si e a linguagem *real* que lhe serve) e um *conteúdo* (o *actual*, o empírico), favorece a confusão e a associação cada vez maior entre o filme documental, a “realidade” e a “verdade”.

Observe-se ainda, a persistência da ideia de algo essencial, empírico, uma matéria “verdadeira”, apesar da forte consciência em relação à necessidade de manipulá-la por meio de abstrações. A ciência, sua abordagem e os aparatos desenvolvidos dentro de seus paradigmas, permanecem enquanto realidade incontestada. Em paralelo, sedimenta-se também o entendimento de que há um tipo cinematográfico que não se pode desvincular da *verdade*.

Nos tempos de Grierson e de seu *Documentary Film Movement*, a noção de *verdade* talvez emanasse do contexto social. Empírica, concreta, moldável, transformável, tal qual a “verdade essencial”, a organização social era matéria de manipulação científica e fílmica.

O cenário da contemplação: o documentário enquanto linguagem ilhada

A “verdade” ganha re-encenação nos anos 1960. Em um mesmo momento é repensada autonomamente no velho e no novo continente. Primeiro, será abordado aqui o movimento do Cinema Direto, que, se não ressignificou a *verdade*, certamente re-elaborou a *forma* de tratá-la. Surgido nas redações de revistas americanas, filho de jornalistas, este tipo de cinema vem declaradamente, diz João Salles (3/11/2005), contestar a escola griersoniana⁴⁷.

Liderado por Robert Drew, o grupo fundador do Cinema Direto americano reuniu-se em torno da missão de conferir som e movimento às imagens espontâneas, verdadeiras e legítimas (*candid*, em inglês) que a Life Magazine costumava imprimir em suas edições. Em suma: colocá-las em ação. Correspondente na Segunda Guerra Mundial, Drew aprendeu que mais interessante que voltar o olhar para os acontecimentos era focar os soldados e suas histórias⁴⁸.

Está aí a primeira guinada em relação ao documentário britânico. Tira-se o foco da História; volta-se o interesse para os dramas pessoais. A segunda distinção advém da linguagem. A narração é abolida. A história é contada pelas imagens e pelo som a elas *realmente* correspondente. O filme volta-se para dentro. Não mais comunica às massas no sentido de pretender engajá-las socialmente, mas pensa a si mesmo enquanto linguagem. Por fim, a quarta transformação: o meio de veiculação. Em verdade, trata-se de uma atualização. Se o *documentário* pretende alcançar as massas, popularizar-se, deve migrar da sala de cinema para a de estar: da tela para a televisão, sugere a reforma estilística promovida por Drew.

⁴⁷ Terceira aula de João Salles para os alunos da pós-graduação em cinema documentário da Fundação Getúlio Vargas.

⁴⁸ Robert Drew, em material então (2008) ainda não editado, capturado por Amir Labaki em 2006, foi fonte das informações sobre as pretensões do Cinema Direto. A consulta ao material, gentilmente autorizada por Amir Labaki, se deu por intermédio também gentilíssimo de Eduardo Escorel.

A ideologia por trás do cinema direto tem algumas implicações. O conceito que fundamenta o empreendimento, o de “câmera cândida”, despercebida, passiva, que não interfere nos acontecimentos que registra, radicaliza a objetividade com a qual nem os primórdios do cinema documentário flertaram. Talvez o documentarista deste movimento não acredite mais na verdade platônica, que acontece independentemente do contexto. Mas consegue se imaginar enquanto elemento ausente da realidade que filma. A identidade com os filmes de Flaherty está no ocultamento da equipe que filma. O diretor sai de cena. Também não se questiona – ou ao menos não se explicita o questionamento – a predileção pela tevê. Fazer filmes para o veículo também implica ter que se adequar em termos de conteúdo e de forma à grade e ao editorial da emissora.

Para João Salles, reside na ingenuidade o pecado original do cinema de observação dos americanos. De acordo com ele, “a competência dos equipamentos [de captação de som e imagem] é tanta”, que quando operados pela ótica objetiva do Cinema Direto, “cria um problema ético maior”. Não se está “atento ao eventual ludíbrio. Podemos, no entanto”, diz Salles, “ser ludibriados”. Para ele, “não se observa o observado [aquele que se filma], mas a forma como o observado se deixa observar”, e o Cinema Direto parece não problematizar o fato (SALLES, 10/11/2005)⁴⁹. Para Salles, soma ao rol das faltas do Cinema Direto a narrativa de que se vale, que o torna refém da estrutura dramática. Há, por fim, a supressão da autoria, da intervenção. Para Jean-Luc Godard, diz Salles, esse entendimento implica uma atitude servil frente ao mundo.

O tipo de cinema praticado pelo grupo americano talvez distancie o documentário da antropologia. Apesar de ter sugerido, no início da era moderna, que era possível ir a campo sem nele intervir – durante muito tempo não se questionou a interferência da cultura do pesquisador na cultura nativa –, a antro-po-lógica, nos anos 1960, era outra. A antropologia repensa então seu formato, e embora se distancie do ideário que sustenta o cinema de Drew, *afina-se*, como veremos a seguir, com os conceitos do documentário de outro ícone da época.

⁴⁹ Quarta aula de João Salles para a turma de pós-graduação em cinema documentário da Fundação Getúlio Vargas.

O cenário da interação: *verdade* – conceito em transformação

Gira em torno da objetividade também o debate que funda o Cinema Verdade, cujo representante principal é antropólogo francês Jean Rouch. Contrariamente aos contemporâneos do Cinema Direto, no entanto, o Cinema Verdade conclui que “é impossível mostrar o outro de acordo com os parâmetros de si mesmo” (SALLES, 10/11/2005), e coloca uma questão central comum para a antropologia e para o documentário.

Em termos de linguagem, a câmera do Cinema Verdade francês abole o *zoom*, o plano fechado do Cinema Direto, centrado no drama pessoal, e abre a lente para mostrar uma nova realidade: aquela que acontece na interação, no filme, e que portanto só é possível dentro dele. “A lógica do cinema verdade”, diz João Salles (10/11/2005), “é a câmera e o câmera”, a presença de ambos, “que controla e molda a realidade”. “É a câmera que produz a verdade”, completa Salles, referindo-se a uma frase escrita por Silvio Da-Rin (2004).

A concepção de verdade e realidade que inaugura o Cinema Direto de Rouch nos reaproxima dos três personagens centrais desta dissertação. A proximidade se intensifica com a identificação, enunciada por João Salles (10/11/2005), de que, ao contrário do Cinema Direto, ditado pela ação, o Cinema Verdade é mobilizado pela palavra. É a palavra, afinal, o elemento em torno do qual se molda o documentário de Eduardo Coutinho, ao menos a partir de 1999, com lançamento de *Santo Forte*. O cinema de Coutinho e de Rouch compartilham muitos traços, que são analisados por Consuelo Lins em *O documentário de Eduardo Coutinho: cinema, televisão e vídeo* (2004). De acordo com o próprio Coutinho, que também reconhece pontos de convergência entre seu cinema e o de Rouch, o que o distingue do francês é que nunca poderia assumir a câmera em seus filmes, sob risco de tropeçar a todo instante (COUTINHO 2008, 77; e em entrevista a Arbel Griner em 23/3/2010).

A assimetria das relações sociais, vividas na interação entre antropólogo e nativo, entre documentarista e personagem é, enfim, assumida – e estimula uma nova estética, pautada em uma ética. A preocupação de Simmel em relação à ideia de padronização, à noção de possibilidade de se igualar ao outro, encontra eco, décadas mais tarde, na antropologia – e, em paralelo, no documentário. De acordo com

Coutinho: “É a partir dessa *diferença assumida* que certa igualdade pode se estabelecer” (COUTINHO 2008, 67. Grifos meus). O *imaginário* é finalmente assumido como parte do *real*. Entende-se agora que é impossível dissociar um e outro.

(...) O que pode ser interessante pensar é que o real e o imaginário estão entrelaçados. Não existe um cinema de documentário que seja o real. Não estou preocupado se o cara que eu entrevisto está dizendo a verdade – ele conta sua experiência, que é a memória que tem hoje de toda sua vida, com inserções do que ele leu, do que ele viu, do que ele ouviu; e que é uma verdade pedestre das coisas, por isso a palavra dele me interessa. (COUTINHO 2008, 66)

Em análise de *Os Mestres Loucos*, filme do antropólogo e cineasta Jean Rouch (Gana, 1955, 24 minutos, cor), Marco Antônio Gonçalves atenta para dois aspectos que, como Coutinho, relativizam o conceito de “verdade”, tão central para o *documentário* desde seu nascedouro, conforme mostrado até aqui. Rouch percebe que é transitório, não mais perene; uma realidade possível que se constrói, enquanto matéria do cinema etnográfico, a partir de uma intervenção do cientista ou do cineasta no “campo”, e através do que se pode filmar, “(...) do mesmo modo que a verdade da etnografia seria o que pode ser escrito, daí o seu caráter provisório” (GONÇALVES 2008, 61).

Este primeiro redimensionamento do caráter – e do poder – da *verdade* encontra-se intimamente atrelado a uma nova percepção do cientificismo em si. Se a verdade, que é objeto da ciência, ganha novos contornos com o tempo, a própria ciência, em um movimento de atualização, redefine suas noções. Rouch, como cientista de seu tempo, produz com base nesse novo entendimento, o de que diferentes verdades são criadas a partir de abordagens, interações e conjunturas distintas. As palavras de Marc-Henri Piault, recuperadas por Gonçalves, elucidam as noções de *verdade* e de *realidade* que se aproximam da ciência ocidental no início do século XX e nos mais flexíveis “tempos de Rouch”:

O desejo de elucidação e a dinâmica do saber não significam, necessariamente, a mesma coisa. Uma poderia pretender percorrer e nomear uma totalidade como real e aspirar à apreensão total do real. A outra, apresentaria a totalidade como hipótese com finalidade de

questionar a ordem estabelecida: ela tomaria o real como verdade necessária e constantemente provisória” (PIAULT 1995, 28-29, conforme citado em GONÇALVES 2008, 59).

Demonstrou-se, portanto, que *verdade* e *realidade* são categorias lógicas associadas ao cinema documentário desde seus primórdios. E que ambos os conceitos se modificaram ao longo do tempo. Que *verdade* e *realidade* são, hoje, noções relativas, e não mais absolutas. A *verdade* cuja revelação é provocada, estimulada, na interação estabelecida pela filmagem é o conteúdo de uma dentre várias *realidades* possíveis. É, como diria João Salles (30/11/2009), a “realidade possível, mas pouco provável”, que se materializa na frente da câmera em forma de *acaso* – um grande trunfo para aquele que, enquanto diretor, o provoca, controla e registra⁵⁰. Um elemento de distinção.

Apesar da relativização imposta pelo passar dos tempos e pela reavaliação das diretrizes científicas, sobretudo no que diz respeito à antropologia, não se pode negar que o ideário da ciência ocidental segue se alimentando dos conceitos de *verdade* e *realidade* que, por sua vez, seguem sustentando a empresa do *cinema documentário*. É possível pensar o *verdadeiro* e o *real* em comparação ao que o *mana* representaria para a magia; como categorias "que explica[m] a possibilidade lógica" do cinema documentário e que o distinguem de todos os outros tipos de cinema.⁵¹ Nesses termos, o *verdadeiro* e o *real* surgem enquanto chaves racionais que elucidam e significam ao mesmo tempo o que o documentário é, e também tudo aquilo que não é.

Mana é noção “polifônica” esquadrinhada por Marcel Mauss em seu *Esboço para uma teoria geral da Magia*⁵². Ao tentar desvendar a eficácia do rito mágico, Mauss percebe que é absolutamente dependente da *crença*. A magia funciona porque a *crença* lhe atribui um status de compósito de força (poder) que emana de determinados seres e objetos e do meio (ou ambiente) que faculta a manifestação desse poder. A força da magia e o espaço em que surge são evocadas, para Mauss, pelas formas rituais (MAUSS [1904] 2003, 141-2). *Mana*, conceito melanésio,

⁵⁰ Aula de João Salles na Casa do Saber. Terceira em uma série de quatro.

⁵¹ Mauss fala no *mana* como sendo a categoria "que explica a possibilidade lógica do juízo mágico e faz cessar sua absurdidade" (MAUSS [1904] 2003, 160).

⁵² Foi Marco Antônio Gonçalves que chamou, durante a qualificação do projeto que resultou nesta dissertação, minha atenção para a polifonia que carrega o conceito de *mana*.

sintetiza a composição de poder e de esfera em que se manifesta, percebe Mauss. Pessoas, objetos e lugares que possuem *mana* são distintos. O *mana* é, em termos bastante sucintos, um poder que ecoa de alguns corpos ou de algumas ideias, e que não existe em outros, e talvez ajude a pensar, nesse sentido, a noção dupla de *verdade* e de *realidade* que desde o início e até os dias atuais permeia a de *cinema documentário*.

O *documentário* pode ser pensado como a forma ritual (*real*) por meio da qual se materializa a *verdade*. Não à toa, o maior festival brasileiro – e latino-americano – de filmes documentais, pioneiro no país e inspirador de muitas iniciativas posteriores, que exhibe obras nacionais e internacionais, se chama *É Tudo Verdade*.⁵³

Por mais que o cinema documentário, hoje, seja plural e muito mais permissivo em termos estéticos do que fora em seus tempos de estabelecimento (tal qual a monografia antropológica), há traços que podemos considerar como tipicamente indicadores de uma estética do *real*. Consuelo Lins e Cláudia Mesquita falam a respeito em *Filmar o Real – sobre o documentário brasileiro contemporâneo* (2008). Denominam de “estética de teor documental” aquela a que recorrem cada vez mais filmes e programas televisivos “cuja matéria são situações reais” e que buscam imprimir um “efeito de realidade” àquilo que retratam (LINS e MESQUITA 2008, 8).

Recuperam-se aqui as ideias de Grierson sobre um conteúdo *real* (*actual*) representado a partir de uma estética realista. O que Lins e Mesquita (2008, 8) chamam “efeito de realidade” parece criar imagens geralmente qualificadas com os adjetivos “suas”, “tremidas”, “não elaboradas”, “sem interferência”, “testemunhais”, “extraídas ou capturadas a partir de eventos reais”, entre outros.

O *real* tem, portanto, uma forma, um traçado, uma estética. E como Mauss provavelmente não deixaria de notar, tal estética não emanaria da realidade, mas da sociedade. Trata-se de convenção, de construto social conjunto. Do estabelecimento de um cânone, como observa Becker em “Mundos Artísticos e Tipos Sociais”. Diz Marcel Mauss:

A magia, portanto, tem um sistema de interdições rituais muito próprio dela, e tão pouco adventício que contribui para caracterizá-la. Ademais, a magia solidariza-se intimamente com todo o sistema das

⁵³ Sobre o festival *É Tudo Verdade*, criado em 1996 pelo crítico de cinema e documentarista Amir Labaki, ver Lins e Mesquita (2008, 14) e a página do evento: <http://www.itsalltrue.com.br>.

interdições coletivas, incluídas as interdições religiosas; e isso a tal ponto que nem sempre se sabe se o caráter mágico resulta da interdição, ou a interdição do caráter mágico. Assim, os restos de refeições são mágicos porque são tabus, e são tabus porque se teme a magia a que eles possam servir. A magia tem uma verdadeira predileção pelas coisas interditas. (...) Ela explora igualmente, para seu uso, as violações dos tabus, e dá importância a todos os detritos cujo emprego a religião proscree, restos sacrificiais que deveriam ser consumidos ou queimados, mênstruos, sangue etc. É desse modo que a magia, em sua parte negativa cujas faces múltiplas acabamos de ver, nos aparece como a obra da coletividade mesma. Somente esta é capaz de legislar assim, de impor as proibições e de sustentar as repugnâncias (MAUSS [1904] 2003 , 162).

Ora, a cartilha do cinema documentário, ou dos vários tipos de cinema documentário possíveis – entre eles o defendido por Coutinho e Salles e, muito próximo a eles, Escorel –, também se pauta em uma série de interdições, conforme vimos no capítulo anterior, e nem sempre fica claro se uma obra documental contém a “estética do real” por se manter fiel ao sistema de regras (ou *método*) previsto, ou se as próprias interdições são fruto da “estética do real”.

Seguindo um passo adiante, a “sujeira”, o “tremor”, a “não elaboração” ou “não interferência”, e o cunho “testemunhal” que imprime ao documentário a estética identificada por Lins e Mesquita como aquela que lhe é convencionalmente própria, são traços que também parecem se aproximar, em boa medida, daquilo que, por ser recusado da esfera religiosa, acaba sendo relegado ao e característico da magia.

É preciso dizer que não se defende aqui apenas uma estética do real possível. Este trabalho, em si, mostra uma estética condicionada à “manifestação” da interação, incontrolável, portanto, e que certamente não se apresenta *sempre* como tremida, suja etc. Mas há indícios estéticos que *costumam* ser imediatamente ligados ao *documentário*, e foram eles os que Lins e Mesquita listaram sob o rótulo de “estética do real”. Acrescenta-se aqui aos já mencionados traços da estética documental, a entrevista. Não necessariamente obrigatória no documentário, costuma ser a ele associada.

Recuperamos, portanto, os principais debates e ideias que conferiram dinâmica e *forma* ao *documentário* (e à antropologia) desde o início do século XX, e

as transformações pelas quais passaram as noções de *verdade* e *realidade* que são a ele vinculadas. Percorramos agora, de maneira resumida, a tradição documental brasileira. As ideias, os conceitos e as estéticas que, por serem mais próximas, devem também exercer influência sobre os modelos fílmicos de Coutinho, Salles e Escorel.

Retrato compacto do *documentário* no Brasil

Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008) identificam no Cinema Novo, movimento em que iniciaram as carreiras cinematográficas Eduardo Coutinho e Eduardo Escorel, o nascedouro dos principais traços do cinema documentário brasileiro contemporâneo. Lins e Mesquita, para fins analíticos, estabelecem uma distinção entre documentário brasileiro moderno e contemporâneo, sendo este o modelo para o qual teria evoluído o primeiro. O documentário brasileiro moderno, dos anos de 1960, tinha como principais características ser produzido em película de 35mm ou 16mm de bitola, ser de curta ou média metragens, de circulação restrita e ligado ao movimento do Cinema Novo.

São filmes que abordam criticamente, pela primeira vez na história do documentário brasileiro, problemas e experiências das classes populares, rurais e urbanas, nos quais emerge o “outro de classe”⁵⁴ – pobres, desvalidos, excluídos, marginalizados, presença constante em nosso documental desde então, sob diversos recortes e abordagens (LINS e MESQUITA 2008, 21-2).

A temática e a forma de abordagem descrita favorecem imensamente a entrevista, e as falas dos entrevistados costumam ser usadas para elucidar uma tese ou um argumento próprios do filme e de seu autor. As teorias sociais costumavam ser a fonte desses argumentos, e fornecer “explicações tidas como universalmente aplicáveis” (p. 21). Segundo Lins e Mesquita, a esse tipo de filme Jean-Claude Bernardet atribuiu o nome “sociológico”. Seu modelo produz um sentido que se constrói do particular para o geral e difere das experiências francesa e americana dos

⁵⁴ Expressão cunhada pelo crítico de cinema Jean-Claude Bernardet para designar a relação entre os documentaristas, os documentários e seus “objetos”, ou seja, para tratar da temática da alteridade em seu estudo *Cineastas e imagens do povo*, de 1985.

Cinemas respectivamente Verdade e Direto, que àquela altura priorizavam dar voz ao “documentado”, ou “personagem”.

Eduardo Escorel, apesar de ter prestado vestibular para física e arquitetura, ter sido aprovado e se matriculado em ambos, acabou abandonando a faculdade pelo cinema. Anos mais tarde, ao retomar a graduação, optou pelas Ciências Sociais. Coutinho tem formação em Cinema, pelo IDHEC (*Institut Des Hautes Études Cinématographiques*), de Paris. Antes disso, havia cursado dois anos de Direito na Universidade de São Paulo. De todo modo, conversando-se com um ou com outro, fica evidente o conhecimento amplo que têm da literatura sociológica, ou de que a Sociologia costuma se valer em suas análises.

As implicações políticas do Cinema Novo parecem ter criado um cenário especial para o documentário brasileiro em seu formato original. Ele preservou o recurso à voz do especialista e às “explicações universalmente aplicáveis” para construir com clareza os significados sociais e políticos visados por seus filmes. A narração explicativa se manteve, portanto, e expressa um modelo bastante característico da primeira metade dos anos de 1960 no Brasil: o do cineasta-intelectual que se julga no papel de intérprete que aponta problemas e busca soluções para a experiência popular (LINS e MESQUITA 2008, 22).

Da época a que remonta seu germe, tempos do Cinema Novo, dizem Lins e Mesquita (2008), remanesce no documentário nacional a opção usual pela filmagem de pessoas pertencentes a segmentos sociais distintos (e *distantes*) daquele de que se julga parte o documentarista; muda, no entanto, a abordagem. A partir da década de 1970 e com mais força na de 1980, cresce a tendência à promoção “do sujeito da experiência a sujeito do discurso”, antes monopolizado pelo diretor e pelas autoridades que invocava em sua obra. Aumenta também o esforço para compartilhar do ponto de vista do “documentado”. Além disso, alteram-se os padrões estéticos que prevaleciam nas décadas de 1960 e 1970. A câmera na mão ganha espaço e relega ao lugar de coadjuvantes os planos fixos, produzidos a partir de superfícies estáveis. Tornam-se mais frequentes também os longos planos-sequência, personagens que fogem aos estereótipos que costumava pinçar o documental da era do Cinema Novo para sustentar suas teses, e a mescla entre traços de documentário e ficção (LINS e MESQUITA 2008, 23-6).

As autoras de *Filmar o real* voltam a dar voz a Jean-Claude Bernardet e indicam *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, como grande divisor de

águas entre o cinema documentário moderno, dos anos 1960 e 1970, e o documentário contemporâneo, dos anos 1980 em diante. O filme que Coutinho lança em 1984, vinte anos após começar a filmá-lo, tira o foco dos grandes personagens e de fatos validados pela história e volta a câmera para casos particulares, histórias fragmentadas de anônimos.

Apesar de inovador e de romper com a estética documental até então em voga, apontam Lins e Mesquita, *Cabra* não deixa de conter e ostentar traços dos padrões experimentados antes na televisão, sobretudo no *Globo Repórter*, programa da Rede Globo de Televisão em que era permitida maior flexibilidade estética na década de 1970 e no qual trabalhou como diretor durante anos Eduardo Coutinho. De acordo com o cineasta, entre os aprendizados tirados da TV e incorporados aos seus filmes está o da aproximação com o personagem. Ele conta que até ir para a Globo, não tinha que pensar em como abordar o “outro” (COUTINHO 2008, 85-6)⁵⁵. Por fim, identificam as autoras, o filme de Coutinho lança bases para o novo documentário brasileiro ao transformar a entrevista, presença relativamente constante até hoje no gênero documental, de uma escuta passiva em um diálogo entre documentarista e “documentado”.

Consuelo Lins, em *O documentário de Eduardo Coutinho: cinema, televisão e vídeo* (2004), identifica pontos comuns entre o cinema de Jean Rouch e o de Eduardo Coutinho. Tendo por ensejo alguns dos aspectos aqui delineados e a forte associação estabelecida entre *Cabra marcado para morrer* e o formato do cinema documental brasileiro contemporâneo, vale dizer que Jean Rouch trata, em entrevista concedida ao *CinémAction* em 1980, justamente da transformação de “objetos” em “sujeitos”. Gonçalves (2008), ao citar a entrevista, diz que “[o filme] *Os Mestres Loucos* para Rouch evocava ‘um novo método de pesquisa que consiste em compartilhar com as pessoas que, de outro modo, não passariam de objetos da pesquisa. Nós fazemos delas sujeitos!’” (GONÇALVES 2008, 62). Essa percepção, indica Gonçalves, representa a abertura de caminho para o que posteriormente se chamou de “antropologia compartilhada”. De acordo com Lins e Mesquita, a mesma ideia vem contaminar e caracterizar o cinema documentário brasileiro a partir dos anos 1980, permanecendo até os dias atuais.

⁵⁵ Consuelo Lins também fala sobre as influências da TV na obra de Eduardo Coutinho em *O documentário de Eduardo Coutinho: cinema, televisão e vídeo* (2004).

Vale dizer aqui que Coutinho não passa a ser, a partir de agora, elemento central deste trabalho. Salles e Escorel não foram esquecidos. É que como marco do documentário brasileiro contemporâneo que é, Coutinho muitas vezes serve como bom exemplo e fornece boa síntese dos elementos que são muito marcantes em toda uma tradição.

Traçadas essas quatro transformações – (a) a promoção “do sujeito da experiência a sujeito do discurso”, (b) o esforço para se experimentar o ponto de vista do “documentado”, (c) a mudança estética e, por fim, (d) de tipos de personagem incluídos no filme –, caracteriza-se em termos bastante gerais o “cinema documentário brasileiro contemporâneo”. Feito isto, Lins e Mesquita destrincham e aprofundam tendências que daí derivam e que, múltiplas e híbridas, podem ser verificadas no documental de hoje no Brasil.

Das quatro transformações mencionadas, três são relacionadas à mudança de enquadramento dos sujeitos do filme. Denota daí, como se tem indicado ao longo de todo o texto, uma mudança de postura na filmagem. Uma guinada de foco, que agora privilegia – ou, ao menos *pensa* – a *relação*. Diretor, equipe e equipamentos passam, mesmo que não expostos na montagem final, a integrar a cena, e surge na estética documental a marca da *responsabilidade*, ou *ética*.

A estética da ética – a pessoa possui uma vida independente do filme

Ideologia – o mundo como reflexo de sistemas culturais

Há uma questão que remanesce da seção anterior, especialmente deixada para ser mencionada nesta. Em *Adivinhadores de Água – pensando no cinema brasileiro*, compilação de artigos publicada por Eduardo Escorel em 2005, o cineasta alerta para um certo anacronismo entre o cinema internacional e o brasileiro. A esse descompasso, Escorel chama *atraso* (p.96), e identifica como a demora em admitir fronteiras permeáveis entre ficção e documentário. Para Escorel, a mistura entre aspectos ficcionais e documentais que Jean Rouch problematiza nos anos de 1960 e que já seria indicada por uma análise das condições de feitura de *Nanook of the North*, de 1922, só são considerados no Brasil com *Iracema, uma transa amazônica* – uma ficção de 1974.

Dirigido por Jorge Bodanzky para uma TV alemã, o filme só seria veiculado no país, devido à censura instaurada pelo regime militar, sete anos mais tarde. “De qualquer modo”, escreve Escorel, “inaugurou um novo tempo no cinema brasileiro. Ao abraçar um dos estilos de Jean Rouch e acolher a proposta de Werner Herzog em *Fata Morgana* [1970], *Iracema* reconciliou ficção e documentário e pôs em xeque o dualismo do olhar que prevalecera até então entre nós” (p.100). Um dualismo que, segundo Escorel, distinguia ficção, originária de um olhar voltado “para dentro”, para o imaginário e o subjetivo, de um olhar voltado “para fora”, para a realidade objetiva, para aquilo que é observado (pp. 95-6).

Para Escorel, remonta à época de *Iracema* a produção, no âmbito do *Globo Repórter*, de três documentários que, inversamente, lançam mão de recursos ficcionais. *O último dia de Lampião* (1972), de Maurice Capovilla, e *Caso Norte* (1977) e *Wilsinho Galiléia* (1978), de João Batista de Andrade, seriam indícios tão fortes quanto o filme de Bodanzky de que

(...) Para tratar de temas vinculados a uma **realidade cada vez mais complexa**, a **integração dialética** entre subjetividade e

objetividade surgia como indispensável. Por outro lado, as restrições impostas pela censura à difusão de *Iracema* e *Wilsinho Galiléia* indicam que os **valores dominantes à época do regime militar não só recusavam a abordagem dos seus temas [conteúdos] como, em especial, não toleravam a ruptura com as convenções narrativas [forma] da ficção e do documentário.** (SCOREL 2005, 102. Grifos meus.)

O *atraso* conceituado por Scorel, “corrigido” a partir da atualização do cinema nacional na década de 1970, retrata ideologias em transformação. Há uma ideologia dominante no Brasil de então, pautada (muito resumidamente) por uma oposição (dual) entre regime dominante e seu inimigo comunista. No entanto, como bem explica a citação acima, a incorporação de elementos de linguagem ficcional no documentário e vice-versa explicitam, no cinema, que os modelos estéticos em voga não refletiam mais a dinâmica social.

Ideologia, conforme conceituada por Clifford Geertz (1989), parece um bom conceito a se evocar e aparece no texto neste momento por constituir um *sistema simbólico* ou *cultural*. De acordo com Geertz, “Os padrões [ou sistemas] culturais fornecem programas para a instituição dos processos social e psicológico que modelam o comportamento público” (GEERTZ 1989, 106). É o caso de *Iracema* que, por ser um comportamento público, uma comunicação pública – um filme –, se adequa a um padrão ou programa cultural, coletivamente compartilhado, que formata ações e pensamentos.

A ideologia surge, diz Geertz, quando modelos antigos de organização e de representação política se corroem ou são questionados. Bom indicador de que este era o caso no Brasil dos anos de 1970 é a gradual abertura política implementada justamente então pelo regime em vigor. Uma nova ideologia – “fonte de *significados* e *atitude* sócio-política” (GEERTZ 1989, 191. Grifos meus) – que surge vem sanar um estado de tensão e desorganização, torna “possível uma [nova] política autônoma, fornecendo os conceitos autoritários que lhe dão significado, as imagens suasórias por meio das quais ela pode ser sensatamente apreendida” (GEERTZ 1989, 190).

O que evidencia a dissonância entre cinema brasileiro e mundial e sua posterior atualização, detectadas por Scorel, é o prenúncio da substituição de uma ideologia em voga por outra, mais adequada. A fusão inédita (e tardia) de elementos

ficcionais e documentais no Brasil indica o rompimento (também tardio) com um entendimento dual do mundo; sua complexificação. A estética – mais permissiva, híbrida, relativa – reflete uma ideologia democrática, plural, de congregação de pontos de vista diversos. O modelo dual mutuamente alimentado pelo regime militar e por praticamente tudo o que a ele se opunha – rotulado indistintamente de comunismo – é forçado a ceder espaço à multiplicidade, à possibilidade de se ser (praticamente) o que quiser.

O resgate diacrônico que fiz no capítulo anterior sobre as tendências mais marcantes do cinema documentário desde o início do século XX também evidencia mudanças ideológicas. Reformulações de linguagem, predileção por conteúdos distintos, mudanças de foco motivadas pelo colonialismo, pela transformação de costumes de povos tidos como selvagens, pela disseminação da televisão, pelo diálogo endógeno que contempla exclusivamente a tradição documental, pela sensibilidade em relação ao objeto, pela solidariedade com o distante ou com o próximo. Em suma, em diferentes momentos e lugares, as alterações do olhar, transformações concretas de comportamentos e formas de ver o mundo, indicam queda e ascensão de modelos simbólicos. Cultura e práxis social se ajustando.

O que está por trás do caráter ideológico do cinema documentário, ou dos vários tipos deste cinema hoje, talvez não esteja tão evidente quanto esteve em diferentes momentos do passado. A possibilidade de se estabelecer uma distância temporal certamente ajuda na identificação de tendências ideológicas em movimentos antigos em detrimento daquelas do presente. Robert Flaherty, por exemplo, tinha por projeto retratar povos que julgava estarem em extinção e de chamar para sua causa a atenção do grande público do cinema. John Grierson, de acordo com Ian Aitken, pautou seu *Documentary Film Movement* no “idealismo filosófico” que, adaptado ao cenário britânico, então grande potência imperialista, enfocou temas como responsabilidade social, reforma, comando das elites esclarecidas e a necessidade de se retornar às relações sociais conforme eram na Inglaterra pré-industrial (AITKEN 1998, 35). Mais voltado para as questões internas do documentário, o Cinema Direto americano tem uma ideologia menos explicitamente identificada com questões sociais, ambientais ou econômicas. Liderados por Robert Drew, seus “cineastas deram continuidade ao que Da-Rin chama de uma ‘ideologia documental’...” (WELLER 2006), baseada na crença de que era possível “o registro completo da superfície da realidade” (DA-RIN

2004, 140). O Cinema Verdade, de Jean Rouch, tinha como temáticas principais o colonialismo, o pós-colonialismo e as realidades que produziam.

A ideologia é constituída por um conjunto simbólico que ajuda a significar e a organizar. Pressupõe, como já se disse, *padrões* que fornecem ou lapidam modelos para conduta e organização do pensamento humanos. Duas coisas aí se explicitam. A primeira, que ideologia é um arcabouço externo, público, compartilhado. A segunda – raciocínio puramente abstrato –, que dentro de um sistema simbólico moldam-se dois tipos culturais distintos: o comportamento e o pensamento.

Está lançado o tema para a próxima seção. Antes disso, no entanto, é curioso observar como ideologia e documentário se aproximam ao serem conceituados enquanto *sistemas* por Geertz e por Coutinho, respectivamente. *Documentário* é instrumento de que se vale o documentarista para *enformar* o mundo, assim como a ideologia é modelo para significar e organizar. A distinção talvez se estabeleça quando se considera o documentário um veículo através do qual o documentarista explicita sua formação e inserção no mundo. Fica evidente aí sua condição de meio. Via documentário, o diretor evidencia até a(s) ideologia(s) que o move(m), mas não é o documentário que lhe serve de padrão de comportamento. Documentário é uma *forma*, um *meio de expressão que reflete* ideologias; é por elas tão condicionado quanto as ideias e os comportamentos das pessoas. *Documentário* é bom para pensar ideologias, e vice-versa.

ETHOS – o mundo em perspectiva afetiva

*Geralmente, é mais conforme os ritos que praticam
do que conforme os poderes que possuem
que os mágicos são especializados.*
(Marcel Mauss [1904] 2003, 96)

Montar um quadro suficientemente complexo de comportamentos e ideias, de modo a esboçar uma ideologia contemporânea de que sejam adeptos Escorel, Coutinho e Salles, é tarefa que não cabe em um trabalho como este. Como já se mencionou, identificar ideologias sincronicamente é difícil. Mas esta dissertação já apresentou a esta altura uma quantidade razoável de traços culturais; de modalidades de percepção e expressão que sugerem aspectos que são próprios do nosso tempo.

Sendo a definição de documentário variável e dependente de quem fala a seu respeito; contendo o *mundo* do cinema documentário tantos *mundos* quanto materializam aqueles que dentro dele cooperam, vale indicar um tema recorrente nas reflexões sobre o cinema documental: a *ética*. Não foi à toa que foi a *ela* que se chegou ao se tentar definir documentário, ao se falar da tradição deste tipo de cinema e, finalmente, ao se tentar identificar traços simbólicos marcantes da contemporaneidade. Fala-se aqui de uma ética estabelecida e mantida em relação ao personagem, principalmente, e secundariamente em relação ao espectador, que está presente nos discursos de Coutinho, Escorel e Salles.

Recorremos novamente a Lins e Mesquita que, em sua análise, identificam diálogos atuais entre o que chamam de “mídia” e o cinema documentário (LINS e MESQUITA 2008, 44-50). As autoras apontam para produções em que há particularização do enfoque, que se volta para histórias de subjetividade e experimentação irreduzíveis, e que implica a necessidade de um cuidado especial com a apresentação de tais vivências.

As experiências são, de um modo geral, tratadas como irreduzíveis. Nem típicas, nem exemplares, tampouco extraordinárias. Ao contrário: únicas, singulares. O valor aparentemente, está no "registro" e no *trato respeitoso com elas*, expondo suas particularidades – e não no olho que vê mais longe, relacionando-as à conjuntura e a outras

experiências, ou à estrutura social, com suas potencialidades e problemas (LINS e MESQUITA 2008, 50. Os grifos são meus).

Como alertara antes Coutinho, ao falar do rigor em seu método, que João Salles o ajuda firmemente a observar: cada caso é um caso. Até a narração é recurso que às vezes se justifica ou até se torna necessário. Se cada filme e, mais particularmente, cada interação é única, irredutível, só pode ser pensada a partir de suas próprias condições.

O tema da *ética* não é novo no cenário documental. O entendimento que tinha Jean Rouch a respeito do cinema e da antropologia que produzia está contaminado por tal noção. Sobre *Os Mestres Loucos*,

Rouch nos conta um episódio que permite entender uma possível apropriação racista do filme. Alguns anos mais tarde a esta exibição [para um seletor público, em 1954, no Museu do Homem], o filme foi apresentado na Filadélfia. Uma senhora, depois da exibição, pediu a Rouch uma cópia. Rouch perguntou naturalmente para que ela queria uma cópia de seu filme e ela se justificou dizendo que queria exibir o filme no sul dos Estados Unidos, de onde vinha, para provar que os negros eram realmente selvagens. Este evento fez com que Rouch pudesse compreender mais uma vez o não controle sobre as imagens que produzia, o que o fez restringir as cópias do filme a cine-clubes e aos cinemas de arte com receio de fornecer argumentos, contrários à proposta do filme, sobre a percepção da imagem dos negros e sobre o racismo. (GONÇALVES 2008, 38)

Mais adiante, Gonçalves retoma o entendimento de Rouch acerca da ética na antropologia, dizendo que era, para o cine-etnógrafo francês, o elemento que devia regular a conquista do conhecimento a respeito do outro (GONÇALVES 2008, 59). Vemos *ética*, no episódio acima narrado, expressa em termos de *compreensão do mundo e das relações* e de *atitude* ou *comportamento*. Rouch não só classifica o outro como um igual, como alguém que merece o tratamento que cine-etnógrafo reservaria a si mesmo, como também age, recolhendo as cópias dos filmes que podiam reforçar preconceito em relação a seus personagens.

Em texto de 2005, chamado "A dificuldade do documentário" e publicado em *O Poético e o Imaginário nas Ciências Sociais* (2005), João Salles revisita a tradição

do documentário para tentar definir aquilo que melhor o definiria. Duas citações do final do artigo ajudam a elucidar o tipo de questão que marca, atualmente, a definição do que seja “o cinema do real”:

O que nós documentaristas temos de lembrar o tempo todo é que a pessoa filmada possui uma vida independente do filme. É isso que faz com que nossa questão central seja de natureza ética. Tentando descrever o que fazemos numa formulação sintética, eu diria que, observada a presença de certa estrutura narrativa, será documentário todo filme em que o diretor tiver uma responsabilidade ética para com seu personagem. A natureza da estrutura nos diferencia de outros discursos não-ficcionais, como o jornalismo, por exemplo. E a responsabilidade ética nos afasta da ficção.

(...)

Durante muito tempo pensou-se que o documentário teria utilidades. Infelizmente essa é uma idéia que ainda não caiu inteiramente em desuso, e para muita gente o filme não-ficcional deve desempenhar um papel social, político ou pedagógico. Documentário teria usos. Talvez, mas meu argumento é que não conseguimos definir o gênero pelos seus deveres para fora, mas por suas obrigações para dentro. Não é o que se pode fazer com o mundo. É o que não se pode fazer com o personagem. (SALLES 2005, 70-71)

Eduardo Scorel (2005, 104), por sua vez, diz que “a ficção é norteadada por uma opção estética, o documentário por um imperativo ético”. Jorge Furtado, diretor de documentários e ficções gaúcho, também atribui grande importância à ética na definição do que seria a não-ficção. Ele entende que o documentário encerra em si, sempre, uma dose de representação,

A dose de "representação" em um documentário é sempre uma questão ética a ser enfrentada pelo cineasta. Para mim [Furtado] o documentário é honesto e ganha status de arte quando explicita os mecanismos de sua realização. Por exemplo, quando Coutinho, em *Santo Forte*, filma o momento em que uma entrevistada recebe o cachê e assina a autorização por sua participação no filme. Mas a questão permanece:

que direito tenho eu de editar fragmentos de uma vida real para reordená-la na forma de uma história exemplar? (FURTADO, COUTINHO e XAVIER 2005, 108)

Está aí mais um exemplo de que *ética*, enquanto *categoria de classificação ou compreensão* das coisas que estão dispostas no mundo, suscita um comportamento específico. Ou, adotando-se o raciocínio inverso, que a *ética* enquanto *motivação cultural*, enquanto *postura socialmente valorizada*, induz a uma *organização lógica* do mundo em que compromisso e responsabilidade aparecem como categorias centrais.

No caso de Furtado, a questão da edição do depoimento do outro, da interação entre o diretor e o personagem, jamais se resolve. É, portanto, uma questão. Uma questão fundamental. E sua existência obriga o documentarista a explicitar seus métodos e as premissas da relação que se estabelece na frente – e por trás – da câmera. Documentário que não evidencia seus artifícios carece de compromisso com o espectador e com o personagem. Não é transparente com o primeiro nem correto com o segundo. Peca também por falta de reflexão acerca de si mesmo, e portanto, talvez nem faça jus ao status de bom documentário⁵⁶.

João Salles – Quando você monta um filme, eu acho que a tua primeira responsabilidade, eu acho, tá?, acho que outras pessoas te dirão outra coisa, a primeira responsabilidade que você tem é em relação a quem você filmou, não em relação ao público. Acho que a segunda responsabilidade que você tem é em relação ao público e responsabilidade pelo público leia-se, pela inteligência dele. Quer dizer, não desconsiderar que o público é inteligente e que é capaz de chegar às suas próprias conclusões. (SALLES. Entrevista a Arbel Griner, 29/3/2010)

Nota-se portanto a relevância da categoria *ética* no *entendimento* do mundo hoje e na *atuação* que os indivíduos engendram dentro dele. A *ética*, assim como a verdade – e isso só comprova que são traços de um mesmo *sistema simbólico* – é relativa. Não só porque é pessoal, intransferível e por sua forma de manifestação depender da singularidade de cada relação. Mas porque diferentes contextos sociais –

⁵⁶ Utilizo propositalmente a expressão “fazer jus”, por denotar um sentido de “mérito” que aqui não houve tempo para explorar, mas que figura nos discursos de Escorel, Salles e Coutinho.

âmbitos que *valorizam* distintamente coisas, emoções, realizações e pensamentos – tendem a exigir éticas (plurais) próprias.

Ética é um elemento de mediação das relações e das expectativas que envolvem o vínculo entre diretor, personagem e espectador. Nesse sentido, pode ser pensada, nos termos de Simmel, como *forma social* – um meio de conciliar individual e coletivo. Para João Salles (30/11/2009) a *ética* se diferencia da moral, que é obrigatória – logo, pública e coletiva – por ser intuitiva, pessoal e intransferível.

Chega-se aqui ao ponto em que será estabelecida uma distinção. Meramente abstrata, ela retoma o final do capítulo anterior, em que a ideologia, um dentre alguns exemplos possíveis de *sistema cultural*, foi decomposta em dois aspectos, um *cognitivo* e outro *afetivo* (ou *emotivo*). Geertz diz que, como em outros *sistemas culturais* ou *simbólicos*, na *ideologia* o comportamento ou *ethos* de um grupo – “o tom, o caráter e a qualidade da sua vida, seu estilo e disposições morais e estéticas” (1989, 103) – e sua visão de mundo ou *eidós* – a imagem que o grupo faz do que são as coisas, sua organização do mundo – ajustam-se um ao outro, no sentido de que o primeiro parece adequado, ajustado ao formato (que se percebe como sendo o) do segundo. Verifica-se um encaixe.

Ao resgatar as noções de *tom* de um grupo e de sua *visão de mundo* correspondente para conceituar *sistema cultural*, Geertz recupera as ideias de *ethos* e *eidós* trabalhadas por Gregory Bateson em *Naven* ([1935] 2008). Ambos, Bateson e Geertz, parecem se interessar nas respectivas obras pelo esquadramento dos processos que formatam, digamos assim, as pessoas. Acreditam que as diferentes culturas imprimem traços padronizados, regulares, nas formas de pensar e agir daqueles que nascem no âmbito de cada uma delas. Ou *configurações*, de acordo com trabalho de Ruth Benedict em que Bateson se inspira.

Bateson, conforme antecipado em capítulo anterior, tinha por objeto de investigação os *detalhes de comportamento culturalmente padronizados* dos iatmul. Era neles que ele, um estudioso da cibernética, imaginava ser possível identificar os processos em que mutuamente se (retro)alimentam e provocam tomadas de decisão e ação. Apesar de estabelecer uma distinção entre *ethos* e *eidós*, o autor britânico deixa claro que ambos os conceitos são meras categorias analíticas que ajudam o cientista a organizar o material agrupado pela pesquisa. A pertinência dos termos classificatórios advém do fato de que são *comportamentos* observados em campo e *explicações* (lógicas) dadas pelos nativos que guiam o trabalho do antropólogo no campo.

A partir da observação da cultura iatmul, sobretudo do ritual de travestimento chamado *Naven*, Bateson coleta dados e os analisa deliberadamente sob três perspectivas: a *ethológica*, a *eidológica* e a *sociológica*. Uma privilegia a detecção de aspectos emotivos ou afetivos na cerimônia e no cotidiano iatmul. A segunda enfoca o sistema (racional) classificatório dos nativos. O terceiro, o que representa o *Naven* sociologicamente. Como opera quando a questão central para a análise passa a ser a dinâmica social e sua manutenção.

(...) O clímax final do livro é a descoberta, descrita no Epílogo – e só realizada alguns dias antes de o livro ir para o prelo –, do que hoje parece um truísmo: que *ethos*, *eidos*, sociologia, economia, estrutura cultural, estrutura social e todo o restante dessas palavras referem-se apenas às maneiras de os cientistas reunirem as peças do quebra-cabeça.

Esses conceitos teóricos encerram uma ordem de realidade objetiva. São *realmente* descrições de processos de conhecimento adotados por cientistas, mas sugerir que o “*ethos*” ou a “estrutura social” têm mais realidade que isso é cometer a falácia da concretude deslocada, segundo Whitehead. A armadilha ou ilusão – como tantas outras – desaparece quando se consegue manejar corretamente os tipos lógicos. Se “*ethos*”, “estrutura social”, “economia” etc. são palavras daquela linguagem que descreve a maneira como os cientistas dispõem os dados, essas palavras não podem ser usadas para “explicar” fenômenos, nem pode haver qualquer categoria “*etológica*” ou “*econômica*” de fenômenos. Evidentemente, as pessoas podem ser influenciadas por teorias econômicas ou por falácias econômicas – ou pela fome –, mas certamente não podem ser influenciadas pela “economia”. A “economia” é uma *classe* de explicações, e não, em si mesma, uma explicação de alguma coisa. (BATESON [1935] 2008, 312)

Não se pode, portanto, alerta constantemente Bateson ao longo do livro, confundir as *formas* de olhar o material da pesquisa, de organizá-lo, com o os fenômenos testemunhados e relatados em si. *Ethos* é conceito a que Bateson recorre primeiro, e esta é a única causa para que ganhe aqui a dianteira. Nasce na tese de que

“podemos abstrair de uma cultura um certo aspecto sistemático, chamado *ethos*⁵⁷, definido como a expressão de *um sistema culturalmente padronizado de organização dos instintos e das emoções dos indivíduos*” (p.171).

Voltemos por um instante à sugestão feita há cerca de duas páginas de que *ética* pode se pensar como *forma social* simmeliana. Foi dito que tal associação era possível porque a *ética* pode se pensar como meio de trânsito do indivíduo na esfera social. Relacionou-se *ética* à intimidade, nas palavras de João Salles, à intuição. A moral, de acordo com o mesmo cineasta, à esfera coletiva. Vê-se aí que Bateson, ao conceituar *ethos*, sugere justamente que mesmo aquilo que se costuma identificar como elemento mais exclusivo de uma pessoa, o mais intransferível, é modelado ou configurado por uma atmosfera cultural.

Um dentre vários episódios pode dar a medida da *ética* enquanto construto coletivo, e recuperar a imagem de Coutinho, Escorel e Salles enquanto grupo que conjuntamente significa o termo. Em aula de 30 de novembro de 2009, Salles diferenciava *ética* de moral e atribuía à primeira a já mencionada exclusividade que, de acordo com ele, lhe é própria. Em resposta, uma aluna perguntou:

– Você ouve alguém nessa hora [da deliberação acerca da decisão íntima e intuitivamente *ética*]? Ouve-se alguém nessa hora?”

– É claro que se ouve. É claro que se ouve. Eu ouço o Escorel. Eu ouço o Coutinho.

E se Salles consulta mais alguém a este respeito, restringiu a lista a estes dois.

A passagem é interessante porque, conforme antes mencionado, Salles e Coutinho apresentam posturas muito intimamente associadas. O fato de que se consultam mútua e constantemente é facilmente apreensível em suas falas. E o fato de Salles ser, além de amigo, produtor dos filmes de Coutinho, certamente favorece a interlocução entre os dois, enquanto talvez deixe Escorel mais à parte no cotidiano da tríade. No entanto, ao formular sobre aquilo que é mais íntimo, menos transferível e, talvez por isso, mais *autoral*, Salles dá a entender que constrói *ética* junto (e não se discute aqui medidas de participação) com Coutinho e Escorel. Nos parece evidente

⁵⁷ Na página 70 de *Naven* (BATESON [1935] 2008) o autor mostra a definição de *ethos* que formula o *Oxford English Dictionary*. Em nota da página 168 do mesmo livro, o editor menciona que o uso comum do termo está ligado ao estudo dos hábitos dos animais e de acomodação às condições ambientais, sentido que será preterido em *Naven*.

que na parte coletiva da construção *ética* da decisão Salles recorre a mais pessoas. Mas, publicamente, questionado a respeito, fez questão de citar apenas duas. *Ethos* e *ética* compartilham da mesma raiz etimológica, e portanto não é fortuito o fato de um mesmo *ethos* e uma *ética* serem atribuídos a Coutinho, Salles e Escorel.

A associação ganha força em termos grupais, de laços solidários e afinidade intelectual, ao se ampliar o escopo analisado. Se considerarmos o *mundo* do cinema documentário de forma mais abrangente, olharmos o *mundo* como composto por vários *mundos*, veremos que *ética* é questão importante dentro dele para muitos – e não arriscamos dizer “todos” porque a presente pesquisa não abrangeu tanta gente assim. Por outro lado, basta este fórum, o *mundo* do cinema documentário, para se perceber que *ética* é valorada, e, portanto, conceituada de formas diferentes por diferentes profissionais. Motiva a conduta de muitos cineastas, mas norteia a realização dos filmes de modos distintos. Salles ajuda a esclarecer:

João Salles – Mas olha, deixa só eu falar uma coisa que eu acho que é importante, em relação à minha posição, a do Coutinho, etc e tal, ehmm, eu tenho muito medo, Coutinho eu tenho certeza que também deve ter, de a gente, de a gente de uma hora para outra ser colocado no lugar da virtude, entendeu? “Nós somos os virtuosos; nós pensamos nessas questões”, como se todo mundo que fizesse outro tipo de cinema também não pensasse nas questões delas, entende? Eu acabei de mostrar o filme do [Emile] de Antonio, do Vietnã, e o de Antonio, enfim é... é cinema político, é cinema militante, é cinema de agitação, **não tem nenhum compromisso com nada a não ser a causa**. A causa, enfim, a imoralidade da Guerra do Vietnã. Quem sou eu para dizer para ele que não tem o direito de, enfim, fazer o filme que ele quer, sem se preocupar em ser **justo, responsável**, etc. e tal, entendeu? (SALLES. Entrevista a Arbel Griner, 12/4/2010. Grifos meus)

Esta primeira parte de um depoimento que será retomado em breve mostra ao mesmo tempo a força e a relatividade da *ética* no contexto do cinema documentário. É ela que move Emile de Antonio. Sua motivação era explicitamente ideológica. Tinha intenção de desmistificar para a classe média americana o que foi a guerra do Vietnã, para mobilizá-la. Salles não reconhece aí, todavia, uma causa *eticamente* justificável.

O afetivo, aquilo que vem sendo abordado aqui em termos de *ethos*, é da ordem do que nos afeta, nos mobiliza e torna dispostos à ação. Como se viu na seção anterior, engendra atitudes, condutas específicas e concretas. Pressupõe no entanto valoração. O afetivo pode ser preenchido, portanto, com conteúdos diversos.

Nas aulas de João Salles a que assistimos, entre 2005 e 2010, o documentarista costumava recorrer a alguns filmes para abordar a questão da *ética*. *Dez* (2002, cor, 91'), do iraniano Abbas Kiarostami, era exemplo recorrente. Uma câmera dentro de um carro captura a conversa entre a motorista e o carona, uma mãe e seu filho. A conversa começa serena mas dá início a uma briga que se intensifica até que o menino, muito irritado, pede para a mãe deixá-lo descer do carro. O diálogo aborda a separação dos pais do menino e o novo casamento da mãe. Dura cerca de dez minutos que se encadeiam num crescendo de agressões mútuas. Após interromper o filme, Salles se dirige à turma: “Então, vocês acham que essa cena é real ou ficcional?” Para ele, ser ou não real faz toda a diferença. Se for, expõe o garoto de uma forma que julga inadmissível. “Graças a Deus é encenado”, diz Salles. “Graças a Deus. Talvez fosse até mais forte se não fosse ficção, mas aí seria quase um pecado. A obra é fundamental, as pessoas são secundárias em relação à obra. É quase um desastre”, e Salles não gostaria de tê-lo testemunhado caso fosse. É muito íntima, e o problema está justamente aí. O íntimo é esfera exclusiva, não pode ser invadida pelo coletivo. (SALLES, 23/11/2009)⁵⁸.

O *ethos* aí se manifesta de forma física. Salles sente um incômodo opressor até a descoberta de que o filme não era um documentário; de que a cena fora ensaiada ao longo de dez meses. Antecipar o que é ou não ético é muito difícil, a não ser em casos óbvios. “O desconforto é uma boa medida do [anti]ético”, diz Salles (30/11/2009).

Em outro filme que Salles costuma projetar, o diretor alemão Werner Herzog entrevista no Kuwait uma mãe com o filho no colo. Ambos passaram pela experiência da guerra, e o menino ficou mudo após presenciar cenas que a mãe reaviva, na frente dele, ao contá-las em detalhes ao diretor. Se o filme for um documentário – e sobre este em particular Salles não sabe dizer se é ou não ficção –, na opinião de Salles, o que Herzog faz é imperdoável.

A opinião torna-se ainda mais “pessoal e intransferível”, mais evidentemente questão de *valoração*, com a reação dos alunos. Alguns argumentam a favor do filme,

⁵⁸ Segunda aula dentre quatro de João Salles na Casa do Saber. Novembro / dezembro, 2009.

que tem o trunfo de ter conseguido um depoimento extraordinário. Outros adotam tom político, e dizem que em um país em guerra a mensagem que se passa ganha dimensão mais importante que o trauma particular da criança. É como se fosse mais um sacrifício de um civil em prol da grande causa. “E daí?”, indaga Salles em tom explicitamente apaixonado. “E daí?” (30/11)

Há muitos outros exemplos. Paremos por aqui. O que foi transcrito até o momento demonstra que *ética*, no entendimento de Salles, não se define em termos ideológicos, em nome de uma causa ou do registro extraordinário do *acaso*. Também não se define em termos de *justiça*, já que uma eventual cessão de imagem, por parte da mãe, do registro da briga com o filho, não soluciona o dilema do documentário no entendimento de Sales. *Ética* é outra categoria: significa o respeito ao individual; ao personagem. Apesar de não querer condenar os pontos de vista que se diferem do dele, não os considera em termos éticos. São simplesmente motivações de outra(s) ordem(ns).

A argumentação de Salles faz lembrar a fala de Howard Becker (2008) em entrevista à antropóloga Karina Kuschnir. Becker analisa rótulos como o de “assassinato” e “genialidade”, e diz que são convenções; entendimentos sociais conjuntamente (ou não) partilhados, mas que não podem ser concretamente provados pelo direito, pela arte ou pela ciência. Ele exemplifica, contando sobre o filósofo da arte que contestou seus argumentos:

Ele perguntou: “Você não concorda que Mozart era um gênio?” Eu disse: “Claro que concordo, mas eu também acho que o saxofonista Lester Young é um gênio, e não acho que você concorde comigo, se é que você já ouviu falar dele. E eu não tenho como provar a você que Lester Young é um gênio e que o que ele faz é arte, e você não tem como provar que esses dois artistas são geniais, mesmo que estivéssemos de acordo. O fato de concordarmos não resolveria a questão. (H. S. BECKER 2008)

A ideia de *ética* conforme construída por Salles parece ser da mesma natureza. É questão de medida, gosto, avaliação, interpretação e entendimento pessoal. Apesar de ser compartilhada com outras pessoas, não há meio de provar que seja “correta” ou melhor que outras.

Retomemos o depoimento mais acima interrompido, em que Salles segue citando cineastas dos quais julga se distinguir, explicando por quais motivos:

João Salles – O [Frederick] Wiseman, por exemplo, não é um documentarista que eu admiro, mas eu reconheço a competência do Wiseman. Eu nunca faria um filme em que as pessoas morrem ao longo de quatro horas, entende? Mas ele acha que tem o direito de fazer. Ele tem o direito de entrar num manicômio judiciário e filmar, pra mim aquilo é pornografia, mas eu não quero ser colocado no lugar daquele que tem razão, entendeu?, e que encarna a pureza e a justiça. Porque o argumento do Wiseman é um argumento poderosíssimo também. Talvez até mais poderoso que o meu. Ele diz o seguinte: “Aquilo é uma instituição pública mantida com o meu dinheiro e eu tenho o direito de mostrar o que se passa lá dentro”. **E ele faz isso de forma clínica e desapaixonada. Eu não acho que ele se comova com nada do que ele filme. Por isso que ele não me interessa muito. Eu acho que não há uma relação afetiva. Por outro lado é interessante essa relação mais analítica, entendeu?, não passional.** E em algumas circunstâncias ela é muito mais eficiente do que uma, do que uma relação amorosa, então, assim, cabe tudo em documentário. Acho que ninguém tem inteiramente a razão. **Tem as pessoas que fazem o teu clube, entende?, o clube no qual você se sente bem, tem o interlocutor, você pensa mais ou menos a mesma coisa.** Mas a ideia da gente representar o bem, entendeu?, é abominável. Assim, aí dá vontade de sair e fazer um filme errado, fazer um filme errado, pra sair desse lugar. E de certa maneira o *Santiago* é um pouco isso, assim. “Você submeteu o Santiago àquela tortura”. Submeti mesmo, entende? Faria isso de novo hoje? Não, não faria. Mas acho que foi bom ter feito. Porque se eu não tivesse feito, o filme não existiria. Então, retrospectivamente, **o fato de eu ter sido cruel, e usado todo o poder de classe que eu tinha, que hoje é uma coisa que me envergonha,** ironicamente, permitiu um filme no qual o Santiago está muito mais vivo enquanto personagem e interessa muito mais às pessoas do que um filme feito de forma piedosa, ou de forma, entendeu? Assim, tem essas ironias

que são... que devem ser levadas em conta. A crueldade de vez em quando funciona. (SALLES. Entrevista a Arbel Griner, 12/4/2010. Grifos meus)

Salles traz aí, por conta própria e em seus próprios termos, a questão para o âmbito etológico. Frederick Wiseman, de quem faz questão de se diferenciar, filma de forma “clínica e desapaixonada”. Na filmagem de Salles e de seu “clube”, aqueles que têm opiniões parecidas com as dele, há envolvimento. Coutinho já havia revelado que é na filmagem e quase que exclusivamente nela que se interessa pelo outro⁵⁹. Escorel também define o *documentário* em termos de atenção para com o outro:

Arbel Griner (AG) – (...) Eu queria saber o que você associaria, que eu sei que são muitas coisas, mas se você acha que têm alguns elementos que definem documentário, quais seriam?

Eduardo Escorel (EE) – **Curiosidade pelo mundo.**
[silêncio]

AG – Ponto? [pausa] Você falou muito nas duas últimas aulas que eu assisti, suas, sobre uma linguagem específica. Então, acho que curiosidade pelo mundo pode ser explorada de outras maneiras que talvez você não ache adequadas à linguagem documental.

EE – A partir dessa ideia, quer dizer, de satisfazer uma curiosidade pelo mundo, **a incorporação de um processo de descoberta na própria realização do filme**, ao contrário de muitos, muitas outras variantes, que são consideradas também documentais, que partem de conceitos previamente formulados. Quer dizer, que essa, abarcando os filmes que querem ensinar alguma coisa, que querem demonstrar alguma coisa, que querem persuadir alguém de alguma coisa, são, então, os documentários de caráter didático, os documentários de caráter político, documentários de caráter propagandístico. **Mas hoje em dia quando a gente fala em documentário, em termos, assim, genéricos, eu acho que cada vez mais tende-se a excluir essas categorias que, historicamente, né, são formadoras do gênero. Excluir em favor de processos que são processos um pouco de investigação, e que eu acho que a motivação mais legítima é essa de querer decifrar algum enigma, descobrir**

⁵⁹ Ver depoimento de Coutinho reproduzido na página 63 deste trabalho.

alguma coisa, e não fazer um filme para demonstrar uma tese previamente formulada. (ESCOREL, em entrevista a Arbel Griner, 24/03/2010. Grifos meus)

É importante esclarecer que, a meu ver, Escorel apresenta uma postura ou *ethos* menos apaixonado que Coutinho e Salles. Isso fica sugerido tanto em seus filmes quanto em suas falas e textos. Apesar de considerar *ética* em termos muito parecidos, e de claramente ser um interlocutor de Salles quando este é o assunto, a tal “curiosidade pelo mundo” é observada por Escorel com um pouco mais de reserva. Parece mais elaborada pelo aspecto racional – já que o estamos diferenciando aqui do afetivo, para fins analíticos –, e talvez por isso confira ao cineasta um tom que denota mais distância ou frieza.

João Salles reconhece, tal qual Escorel, que há cineastas que vão ao mundo (ou a campo, como se diz na antropologia) com uma tese já formulada; e que há outros, entre os quais se inclui, que buscam enquanto filmam conhecer algo que desconhecem, para depois compartilhá-lo. “Costumo dizer que há dois tipos de documentaristas: um que vai ao mundo com mapa, e outro que vai ao mundo sem mapa”. Os do primeiro tipo, explica Salles, “vão à caça de comprovação do filme que já têm na cabeça” (SALLES, 16/11/2009)⁶⁰.

Em texto escrito para o catálogo do *Festival do Réel* de 1992, Coutinho demonstra o mesmo *ethos*, a mesma atitude de abertura que prega a ida ao mundo sem noções preconcebidas e com disposição para entender o outro. O trecho que será reproduzido abaixo é uma raridade, já que Coutinho declaradamente prefere a fala em detrimento da escrita. Esta exige escolha de palavras e, conseqüentemente, engessamento e restrição das possibilidades de encontro com o acaso.

Creio que **a principal virtude de um documentarista é a de estar aberto ao outro**, a ponto de passar a impressão, aliás verdadeira, de que o interlocutor, em última análise, sempre tem razão. Ou suas razões. Essa é uma regra de suprema humildade, que deve ser exercida com muito rigor e da qual se pode tirar um imenso orgulho. (COUTINHO 2008, 20-1. Grifos meus)

⁶⁰ Primeira de quatro aulas de João Salles em curso na Casa do Saber, Rio de Janeiro, ministrado entre novembro e dezembro de 2009.

Em respeito à predileção de Coutinho pela forma falada, apresentam-se também excertos de depoimentos que comprovam a postura que defende no exercício daquilo que mais o interessa no documentário: a relação. “Mas meu problema é mais ético que político. O que eu quero é conhecer as razões das pessoas. As minhas razões não interessam”, diz em entrevista de 1998 (COUTINHO 2008, 72). Ou, já em 2010,

Eduardo Coutinho – O que eu penso não importa. Eu me coloco entre parênteses. A partir de visão política e de vida, etc. Olha... isso é tudo tolice, as pessoas falam a partir do que elas pensam, eu quero saber (...), me interessa mais as ficções dos outros do que as minhas. E isso eu sei que é utopia, mas é uma tentativa. Sair de si mesmo e ficar vazio. (COUTINHO, entrevista a Arbel Griner, 23/3/2010).

Um ponto de vista mais radical apresenta João Salles, ao parafrasear livremente em aula o teatrólogo americano Arthur Miller: “As pessoas têm a obrigação moral de ouvir o que as pessoas têm a te dizer; não o que você quer ouvir, mas o que [elas] têm a te dizer” (30/11/2009).

Ter como matéria-prima ou como meta a interação com o outro exige uma conduta específica, que também é do âmbito do que chamamos aqui de *ethos*: tom, postura, posição, disposição, envolvimento, atitude, paixão etc. A sequência do depoimento de João Salles transcrito mais acima esclarece:

João Salles – Olha, eu acho que uma das coisas que mais afetam o Coutinho é ele ser tratado de mestre, né?! Mestre é uma coisa que... deve ser abominável, porque... **pra começar, você deixa de ser um interlocutor quando você vira um mestre.** Você é aquele que está lá em cima, você vira uma estátua. Tua história já está dada, entende? Porque você já é um mestre, não há nada a fazer, e tal. E se coloca numa posição de soberba que ele não pede. Mas ele também não pode criticar que eu o chame de mestre, e dizer “Seu idiota, não me chame de...”, porque **aí também é indelicado, e a educação faz parte dos atributos do Coutinho.** (SALLES. Entrevista a Arbel Griner, 12/4/2010. Grifos meus)

A interlocução, condição *sine qua non* para os filmes de Coutinho e Salles e para os documentários não históricos de Escorel, pressupõe educação, como diz Salles. Respeito. Cordialidade. Em depoimento transcrito a seguir, Coutinho explica

como entende o papel da *pesquisa* que pauta seus filmes. Para esclarecer, nos documentários de Coutinho que privilegiam entrevistas ou histórias de vida, o diretor costuma trabalhar com uma ou mais equipes de pesquisa que fazem pré-entrevistas com os personagens. O documentarista assiste aos depoimentos gravados e decide quais depoentes voltará a procurar. Quando os procura, alguma solidariedade e acessibilidade já se construiu. A equipe de pesquisa já apurou quem quer falar e como fala. Muniu, assim, o diretor de informações sobre a vida do depoente e, portanto, de assuntos para com ele tratar. O fato de o tema central ser a vida do entrevistado potencializa o envolvimento deste na conversa.

Eduardo Coutinho – Mas enfim, o que é procedimento de pesquisa? Você fala: carisma, as pessoas sentem carisma... Carisma é uma coisa... É fácil falar em política: o Brizola tinha carisma, o Alckmin não tem carisma; o Lula tem um carisma incrível, entende? Aí é fácil. É muito difícil, mesmo para pessoa que estudou, que é sensível não sei quê e tal [ter] carisma. (...) Claro que as pessoas [da pesquisa] me ajudam na medida em que elas criam uma relação, que não é exatamente igual à minha, mas [que] confortável para a pessoa [o entrevistado]. O que ela [a pessoa entrevistada] se abriu lá, eu suponho que ela pode se abrir quase igual ou até mais [comigo]. Minha tese é essa. (...) E depois **ela [a pessoa da pesquisa] tem que ser cortês e respeitosa de tal forma que quando eu chegue ela [a personagem] tenha um alibi [para me receber], porque quem falou comigo [personagem] antes foi [gentil, etc]...** Então isso aí é essencial quando tem pesquisa, mas às vezes não tem nenhuma. (COUTINHO. Entrevista a Arbel Griner, 23/3/2010. Grifos meus)

Outro aspecto do mesmo *ethos*, ou da mesma atitude, leva Coutinho a mostrar a seus personagens o corte final do filme antes de ele estrear. Ou Salles, a mandar uma cópia de *Entreatos* para Lula, seu personagem principal, meses antes de o documentário ser exibido publicamente, de modo que houvesse tempo para que o então presidente eleito pudesse se manifestar, caso quisesse. Isso não significa que alterassem suas versões caso algum personagem assim reivindicasse. A questão da autoria é muito clara, como se demonstrou, para Salles, Coutinho e Escorel. Mas há a cortesia que a atitude inspira, e a premissa da clareza entre as partes que apregoa e que preza.

Para além do fino ou justo trato, a interlocução que buscam os três documentaristas pressupõe o estabelecimento de uma *igualdade* de condições. Ou, como já disseram aqui Coutinho e Jorge Furtado, no mínimo, a assunção e a revelação das diferenças como ponto de partida – sim, porque mostrar em um documentário a estrutura de filmagem, o diretor, a equipe, os equipamentos, é explicitar as premissas da relação que se estabelece. É nestes termos que se mantém correto, com os personagens e com o público, o documentarista que vê a *ética* como questão central do documentário hoje.

A interação que se estabelece implica compartilhamento de informações que não seriam trocadas com qualquer um. Laços de solidariedade se firmam. Ao menos há, por parte do documentarista, a previsão de que o personagem tenha a expectativa de que esses laços sejam reconhecidos e levados em consideração.

Eduardo Coutinho – Ética, do que você aborda, onde você vai entrar filmando...? onde você desliga a câmera? Isso é uma coisa. A outra coisa que é a mais complicada, é como você consegue que as pessoas digam certas coisas. Porque para entrar em coisa de ética é porque as pessoas de repente [se expõem], não é? (...) Você, para ter essa decisão é porque... **não é só porque você entrou numa casa, é porque de repente a pessoa te diz coisas** e... sabe? “Eu sou garota de programa!”. A primeira questão que eu coloco como base é o seguinte: por que você está falando isso? Esse filme vai passar no cinema. (COUTINHO. Entrevista a Arbel Griner 23/3/2010. Grifos meus)

Pautado pela *ética* para com o outro, o engajamento que o tipo de *ethos* que vimos construindo motiva não pode negligenciar o *social*. Para que se possa estabelecer alguma condição de igualdade com o personagem, para além de ir ao mundo “sem mapa”, vazio de ideias pré-concebidas, o documentarista também precisa conhecer o lugar, a posição, de onde fala seu interlocutor. Neste sentido, não se fala aqui em um documentário engajado com o social para modificá-lo, como esclarece Escorel ao refletir sobre a função do cinema hoje:

Eduardo Escorel – Tem uma função. De preferência, ser um lazer agradável, né. Não vejo que o cinema tem esse poder transformador, entendeu? Acho que isso foi uma utopia ou uma... um projeto ilusório do cinema, talvez quase desde o seu nascimento, e que meio que se esvaiu a

partir do final da década de '60. Embora – eu até escrevi isso no blog – de vez em quando surgem umas coisas que desmentem esse meu ceticismo, né. De vez em quando surgem uns cineastas fazendo um tipo de cinema militante, ligados a determinados... Então eu acho que é mais em relação ao meu projeto pessoal, talvez. E ao Brasil. Em outros contextos, talvez seja possível. Acho que, talvez na Europa haja uma possibilidade, um certo tipo de militância cinematográfica... Mas eu não acho que o cinema, por si só, assim, nos termos em que se falava disso na década de '60, tenha esse poder, e não acho que para quem faz cinema, essa ideia de fazer um cinema persuasivo seja a forma mais interessante de encarar o cinema, não. **O cinema que eu faço, quer dizer, os documentários que eu tenho feito, de alguma forma, acho que estão vinculados a um projeto de conhecer o país, conhecer a realidade brasileira**, tanto essas coisas com material de arquivo, quer dizer, essa ideia de voltar à década de '30, à questão da disputa pelo poder... São projetos que, eu acho, de alguma maneira, têm origem nessa concepção, então, acho que até *Vocação do Poder*, *O Tempo e o Lugar*, são projetos que são fruto, assim, dessa... Mas com um outro propósito, com um outro caráter, entendeu? **Quer dizer, tanto o *Vocação do Poder* quanto *O Tempo e o Lugar* são filmes que não estão tentando convencer ninguém de nada, entendeu? Estão, no máximo, propondo compartilhar uma experiência que não é comum pras pessoas. Revelar algo a quê o espectador, assim, essa entidade, assim, não tem a possibilidade de acesso, né.** Então... Isso eu acho uma coisa interessante, entendeu? Criar condições privilegiadas para ter acesso e compartilhar algo que o espectador não teria a possibilidade de conhecer. Ou, refletir sobre algo e fazer uma pesquisa, como essa feita para a série sobre o Estado Novo, que tem muitas diferenças, pra mim muito importantes, em relação aos documentários anteriores da série e que eu acho que podem ser, de novo, uma oportunidade de compartilhar uma experiência que o espectador não teria – ele não teria acesso àquelas imagens, não teria possibilidade de ver aquelas pessoas, aqueles personagens, uma reflexão sobre aquele período, sabe? Se as pessoas não sabem quem é o Cabo Anselmo, quanto mais o Oswaldo Aranha,

entendeu? (ESCOREL. Entrevista a Arbel Griner, 24/3/2010. Grifos meus)

O aspecto chamado aqui *social* é da ordem do engajamento; da mobilização; do *afeto*. Apesar de se dizerem descrentes em relação ao poder transformador do *documentário*, Coutinho, Salles e Escorel se mobilizam “socialmente”, senão para promover mudanças, para ficar a par do que acontece à sua volta e para escolher os temas com os quais vão se envolver.

Eduardo Coutinho – (...) eu não viso a um fim ideológico, transformar o mundo... Porque eu sei que isso uma tolice, entende? (...) Então eu preciso me emocionar com aquilo e daí supor que as pessoas se interessem. Que são umas vidas banais de uns desconhecidos... (COUTINHO. Entrevista a Arbel Griner, 23/3/2010)

A *interação*, elemento primordial do documentário que se sustenta sobre o pilar da *ética* posta em termos de *responsabilidade pelo “outro”*, traz um aspecto interessante se pensado em termos urbanos, ou socialmente complexos. A *interlocução* seria um modo de romper com a atitude *blasé* de que fala Simmel. Uma postura curiosa frente ao mundo, todavia, deve delimitar um foco de interesse dentre incontáveis estímulos. Criar um ambiente controlado, como o dos laboratórios científicos, que isolam seus objetos e partem para a pesquisa com base em certas premissas. A preocupação que Salles revela no trecho que segue oferece um bom exemplo do envolvimento *passional*, da ordem do *ethos* e do *afeto*, com um dentre muitos temas possíveis de se observar.

João Salles – Eu estou falando que há uma clara, hem... há um desequilíbrio no Brasil entre aqueles que fazem ciências sociais, ciências humanas, e os que fazem ciências exatas. Tem uma... tem uma tendência imensa para valorizar as ciências humanas e sociais no Brasil em detrimento das ciências exatas. A cultura diz isso pra você o tempo todo. Desde o menino da Cidade de Deus que se salva virando fotógrafo, e não virando, sei lá, biólogo, médico ou o que seja, até... A literatura de um modo geral, os personagens são todos personagens ligados às áreas de humanas, sociais, e tal, é muito difícil você encontrar algum que não seja isso. Então, há uma deformação, há uma... Um peso simbólico que se

empresta a 30 meninos que estão nessa sala querendo estudar cinema, que *um* menino que estuda matemática provavelmente não tem. E eu acho que isso é uma tragédia para o Brasil. O país não se faz apenas com sociólogos, cientistas políticos, comunicólogos e antropólogos, entende? Então, assim... E é claro que esse tipo de campo permite muito mais mediocridade e enganação que o campo das exatas em que é ou não é. Quer dizer, ou a ponte cai ou ela fica de pé. Ou você cura ou você mata o paciente. Mas aqui [na área das humanas] você pode passar a vida inteira fazendo teses sobre o nada e a tua vida vai em frente. E também há todo um sistema circular de eu te chamo pro meu congresso, você me chama para o seu congresso, né. Aí eu acho que... Não tenho nada contra a boa sociologia, nada contra a boa antropologia, mas tudo contra essa metástase de pessoas que se desviam daquilo que poderia ser, enfim, algo mais rigoroso e optam, pelas razões erradas, em entrar pro campo em que tudo é mais *soft*, como se diz, entende? Isso é um pouco a minha posição. Quer dizer, quando eu vejo que – eu te dei esse dado, eu acho – que ano passado a PUC formou 27 bacharéis em cinema e dois matemáticos e dois físicos, eu acho que tem uma coisa muito errada. Acho mesmo. Claro que você nunca terá tantos bacharéis em matemática quanto você tem físicos [cineastas], mas a deformação é grande demais. E, se você vai na Capes, há um desequilíbrio muito grande de bolsas. As bolsas dadas para ciências sociais, eu pedi esse dado hoje para o Jacob Palis, que é o presidente da Academia Brasileira de Ciências, mas não me espantará se for da ordem de 70% contra 30, entende? 70% para as ciências sociais e 30% para exatas. Então acho que isso é um problemaço. É um problemaço. (SALLES. Entrevista a Arbel Griner, 12/4/2010)

No que diz respeito à relação estabelecida no documentário, que envolve o documentarista e seu personagem, e que é controlada pela temporalidade da filmagem e pela agenda abarrotada do diretor, as premissas não devem ser, no entendimento de Coutinho, Salles e Escorel, da ordem de uma tese pré-concebida; de uma ida ao mundo “com mapa”. Devem ser, diferentemente, regras para a *interação*. Normas claras e justas que servem à concretização do *documentário* tal qual conceituado aqui.

É por *motivar* o documentarista a não subestimar o público nem as contribuições que o entrevistado pode trazer para o filme; por pautar-se, antes de mais nada, em um *compromisso* (com o social, com o personagem, com o público) que entende-se o *documentário* realizado nos termos da tríade ora sob evidência como produto da *identificação*. Mas isso é do âmbito do cognitivo. Da interpretação do pesquisador, que considera os termos nativos, mas certamente é também refém de suas próprias categorias analíticas, seus próprios parâmetros de classificação e organização do mundo, enfim, seu próprio *eidos*.

EIDOS – o mundo em perspectiva cognitiva

*Se um homem define uma situação como real,
ela se torna real em suas conseqüências.*

(William I. Thomas)

Gregory Bateson define *eidos* como a “expressão padronizada”, no comportamento cultural, “dos aspectos cognitivos da personalidade dos indivíduos” ([1935] 2008, 261). Termo originalmente emprestado da filosofia grega, foi adotado na língua inglesa com significado distinto do original, e que se aproxima daquele que o autor propõe. Neste trabalho há que se chamar a atenção para a existência de um grupo nativo que recorre muito, e com facilidade, ao intelecto, categoria do âmbito do *eidos*. Como já se discutiu no capítulo deste trabalho que definiu *documentário*, a *reflexão*, a organização racional, a classificação e as associações de ordem lógica são recursos culturais de que lançam mão talvez automaticamente Coutinho, Escorel e Salles. Poderia-se dizer, de outro modo, que é do *ethos* dos três documentaristas *ir ao mundo* munidos, senão de “um mapa”, do *eidos* como guia.

É o *eidos* o aspecto da cultura responsável pela identificação e pelo estabelecimento de uma tradição *documental*. Pelo recurso a esta tradição como forma de organização do trabalho e do que dele resulta, ou seja, a *expressão*. Pelo reconhecimento de filmes não ficcionais como produtos culturais e sociais relevantes ou interessantes e pela percepção de que há elementos que neles comunicam e significam. É o *eidos* que enquadra e confere sentido à sensibilidade dos documentaristas em relação a este tipo de expressão, que possibilita a classificação de planos estéticos, de “escolas” de documentário, de tendências ideológicas que as guiam etc. É ele que opera a lógica que reconhece um diálogo entre diferentes obras e documentaristas e que insere aquele que identifica, organiza, classifica, articula, no *mundo do cinema documentário*, assim como no mundo em sua concepção mais ampla.

Coopera nesta dissertação um segundo *plano cognitivo*, a saber: o da pesquisadora. É plausível que um mesmo *padrão* ocidental, urbano, de um meio de referências parecidas molde tanto o meu comportamento e abordagem analítica de

interesses quanto o dos “nativos”. São as minhas premissas, no entanto, que reconhecem em Coutinho, Salles e Escorel um padrão cultural eidológico e etológico comum.

As tradições que inspiram os trabalhos da pesquisadora e dos documentaristas se distinguem. Mas se aproximam no sentido de que são formadas em um mesmo contexto, frutos de uma mesma era, de pensamentos, gostos, preocupações e debates similares. Eu me alimento cognitivamente e organizo meu meio, em grande medida, com base no arcabouço oferecido pelas ciências sociais, ou por parte dele. Os documentaristas, por sua vez, também conhecem parte da “herança” das ciências sociais, e a ela recorrem, mas são motivados em maior grau por outra tradição. O padrão de interação identificado em um e outros, no entanto, tem o mesmo caráter: é racional, pautado em referências formais comuns, moldado pelo mesmo sistema de educação, por iguais meios e conteúdos, e por questões muito semelhantes.

É evidente que dentro de *mundos* tão repletos de participantes e, portanto, de outros *mundos*, quanto o são, por exemplo, o do documentário e o da antropologia, há dissensos; interesses e ênfases distintos. A seção sobre o *ethos*, que colocou a *ética* como elemento central no entendimento de Coutinho, Escorel e Salles, também mostrou que outros documentaristas identificam no tema importância primordial. Mas sugeriu que a ênfase dada à *ética* por eles não está na relação com o personagem, mas com ideais, causas, com um entendimento de *justiça* em termos mais abrangentes etc. São *éticas* de ordens diferentes. Mas são *éticas*, no sentido de que a categoria é amplamente utilizada e debatida, e portanto relevante no meio.

O que se quer dizer é que um mesmo padrão racional, e que recorre a referências muito parecidas (às vezes até coincidentes), sejam fílmicas, bibliográficas etc, para reconhecer, apreciar e organizar o que está à sua volta, molda o comportamento e o intelecto de documentaristas e cientistas sociais. Que há entre as duas classes – chamemos assim – uma *identificação*, suscitada pela inserção em um mesmo tempo histórico, em um mesmo âmbito regional, pela geração de obras que dialogam entre si e pela consulta a referências comuns.

Penso que a *identificação* ganha dimensão crucial nesta análise à medida que opera por trás da questão da *ética*. Interessado na investigação da noção de “eu”, “uma das categorias do espírito humano – uma dessas ideias que acreditamos inatas” ([1938] 2003, 369), Marcel Mauss demonstra, ao longo de uma conferência de 55 minutos posteriormente publicada no *Journal of the Royal Anthropological Institute*,

indícios de que a concepção de pessoa que temos hoje vem sendo construída ao longo de séculos.

De acordo com Mauss, é nos últimos 250 anos, aproximadamente (e levemos em conta que já se passaram cerca de cem anos desde então), que “pessoa” adquire a acepção que dela temos hoje. Derivada do latim *persona*, a palavra teria adquirido dimensão de propriedade pessoal com o direito romano. É com sua instituição que os “verdadeiros romanos” ganham direito a uma ancestralidade que, nas sociedades primitivas, diz Mauss, eram descoladas da pessoa; pertenciam ao coletivo e a uma dimensão mística que não estava sob controle humano.

A doutrina filosófica estoica (século III a.C. a século IV d.C.) teria conferido dimensão moral à noção jurídica de pessoa. Difundida entre gregos e romanos, teria agregado “um sentido de ser consciente, independente, autônomo, livre, responsável. A consciência moral introduz a *consciência* na concepção jurídica do direito. À funções, honrarias, cargos e direitos, acrescenta-se a pessoa moral consciente” (MAUSS [1938] 2003, 390. Grifos meus). A noção de “pessoa moral” era de tal modo clara e difundida, que a carregavam instituições, corporações, fundações religiosas etc. (MAUSS [1938] 2003, 392).

O cristianismo veste “pessoa” de mais uma camada de significado. De acordo com Mauss, a pessoa moral passa a ser entidade metafísica, talvez de natureza dupla, mas una e indivisível. *Persona* deixa para trás a ideia de máscara, de um estado, e a palavra *pessoa* ganha acepção mais sólida de ser humano. *Unitas in tres personas, una persona in duas naturas*, cita Mauss (p. 393) o texto do Concílio de Nicéia. E acrescenta:

É a partir da noção de *uno* que a noção de *pessoa* é criada – acredito nisto há muito tempo – a propósito das pessoas divinas, mas simultaneamente a propósito da pessoa humana, substância e modo, corpo e alma, consciência e ato.

Não comentarei mais nem prolongarei esse estudo teológico. Cassiodoro resume com precisão: *persona – substantia rationalis individua* (Ps VII). A pessoa é uma substância racional indivisível, individual (MAUSS [1938] 2003, 393).

Finalmente, “pessoa” torna-se “ser psicológico”, passa a “categoria do *Eu*” (p. 394), à medida que se associa à concepção de “conhecimento de si” que lhe confere a

consciência psicológica. O movimento, apesar de relativamente curto no tempo, é complexo e recebe contribuições de muitos filósofos. Mas Mauss resume ao identificar nos movimentos sectários dos séculos XVII e XVIII a reivindicação da liberdade individual, da consciência e do direito de cada um ser um sacerdote de si mesmo e comunicar-se diretamente com Deus (p. 395). A *consciência* passa a categoria primordial do *Eu* que é, por sua vez, identificado à noção de pessoa (Eu = pessoa). A partir daí, filósofos europeus herdeiros do ideário sectário consolidam a associação:

Enfim, quem respondeu que todo o fato de consciência é um fato do “Eu”, quem fundou toda ciência e toda ação sobre o “Eu”, foi Fichte. Kant já havia feito da consciência individual, do caráter sagrado da pessoa humana, a condição da Razão Prática. Foi Fichte que fez dela, também, a categoria do “Eu”, condição da consciência e da ciência da Razão Pura (MAUSS [1938] 2003, 396).

Assim, pessoa e razão consciente se fundem. A *ética*, de acordo com o dicionário “conjunto de princípios, normas e regras que devem ser seguidos para que se estabeleça um comportamento moral exemplar” (Lexikon Editora Digital 2007), passa a nortear relações em que a liberdade e a autonomia individuais estão acima de tudo. Em que a singularidade de um só pode ser plena se houver respeito em relação à singularidade do outro.

Estabelece-se, nesses termos, a identificação. O meu “eu” é potencialmente igual ao “eu” do outro. E ambos são invioláveis. Julga-se estar aí delineado um dos traços que fundamentam o “ethos ético” de Salles, Coutinho e Escorel. A concepção reflete a assunção de que, na filmagem, acima de tudo, está o compromisso com o interlocutor. A integridade do personagem é, em última análise, a do diretor.

Ética se flexibiliza quando a *identificação* com o “outro” não se estabelece, ou não se firma por completo. Acredito que um exemplo disso possa se verificar em um depoimento de uma personagem de *Vocação do Poder* (2005). A mãe de um candidato a vereador que aposta o número de votos que o filho receberia, e diz que, se acertar, gostaria de ganhar como prêmio um show privado com um determinado cantor. A inserção da cena na montagem final do documentário revela pontos de vista diferentes sobre as consequências que poderia gerar, ou seja, uma *não-identificação* de perspectivas ou expectativas.

Em termos práticos, a personagem fez uma brincadeira. Uma troça que poderia ter sido feita por qualquer um. Mencionou um cantor que, se apelasse ao gosto das elites, talvez não tornasse, aos olhos do espectador identificado com as elites, a cena constrangedora ou expositiva. Mas era um artista popular, e a personagem que falava já era vista com um certo deboche pelo público do festival *É Tudo Verdade* daquele ano. A senhora não seria presa pela declaração, que também certamente não influenciaria na arrecadação de votos do filho. A eleição havia sido concluída bem antes do lançamento do filme. Mas não se leva em conta, a partir destes argumentos, um “dano” de outra ordem que poderia afetar a personagem: o “moral”. O depoimento pode assumir conotação sensual, provocadora, por parte de uma mulher casada e de vida pública. O constrangimento, que de fato houve – conforme contou mais tarde o próprio Escorel, ao revelar que tinha recebido uma reclamação envergonhada da personagem – teria sido evitado, acredita-se, se os diretores tivessem se *identificado* plenamente com sua interlocutora.

Durante uma conversa com Eduardo Coutinho (23/3/2010), em dois momentos o documentarista deu a entender que a atitude de escuta plena que tenta desenvolver na interação com os personagens não é incondicional. Primeiro, ao falar do “mitômano”⁶¹, e considerar que o depoimento deste seria fantasia pura, e não uma “verdade possível”. Depois, ao refletir, conforme transcrito abaixo, sobre a importância, no estabelecimento de uma relação com o personagem, de não julgá-lo, de modo que sintasse à vontade e apresente ao documentarista seus pensamentos originais, e não o que pensa que o cineasta *quer* ouvir.

Eduardo Coutinho – O principal é que a pessoa nunca suspeite o que você quer dela. Você não quer correção e correção... Você está disposto [a ouvir o que ela tem a dizer]... Claro, eu nunca peguei um pedófilo. Eu não sou ingênuo, pode ser que um assassino [fale comigo], sabe? Mas enfim. Opiniões... (COUTINHO. Entrevista a Arbel Griner, 23/3/2010)

Coutinho relativiza, assim, sua própria relativização. Não é qualquer opinião ou fala que ele ouve abertamente, ou sem questionamentos. Não dá espaço àquilo que em certas circunstâncias pode julgar como imoral (por exemplo, pedofilia). Salles, assim como Coutinho, é muito rigoroso em relação à obrigação de dar ouvidos e voz aos

⁶¹ Ver página 60 para fala de Coutinho sobre o mitômano.

personagens de seus filmes, coloca a questão a que chamamos aqui de *identificação* nos seguintes termos, que a aproximam da culpa.

Em aula do dia 23/11/2009, Salles cita o antropólogo visual David McDougall, e diz que o documentário é a única oportunidade de uma pessoa, transformando-se em personagem, se mostrar. O documentarista sabe disso, diz Salles, o personagem, não. Salles, então, mostra uma cena de um dos episódios da série *Futebol*, feita por ele e por Arthur Fontes para um canal de tevê por assinatura. Na cena, o pai de um jogador de futebol em ascensão fala ao diretor sobre os bens que adquiriu com o dinheiro advindo da carreira do filho. Ele diz que controla todas as finanças do rapaz, que nem mesmo sabe quanto ganha, e que repassa a ele, verdadeiro “dono” do dinheiro, apenas uma parcela do salário a cada mês. Diz que o rapaz é muito jovem, que ascendeu muito rápido na vida e que não tem maturidade para lidar com a situação⁶².

Salles e Fontes nunca imaginaram que a cena pudesse repercutir tanto. Muito menos que a interpretariam como o fez uma crítica, que viu nela a chave para todo o documentário, e entendeu que tinha sido produzido para falar sobre a imaturidade emocional e intelectual dos jogadores e de suas famílias. O discurso do pai do jogador, conforme editado para a tevê, foi interpretado como oportunista e explorador. Salles diz que ele e Fontes ficaram deprimidos com a repercussão. Que o pai do jogador sacrificou-se durante anos para levar o filho às famosas panelas de seleção, para treinar com ele, para investir no deslanche de sua carreira. Que em uma família nuclear nordestina, talvez não houvesse a associação negativa entre o controle das finanças de um filho por parte de um pai que investiu a vida toda em seu crescimento profissional. Que talvez tenha sido um empreendimento familiar conjunto, e **que os olhos julgadores de espectadores de outro contexto social conferiram malícia a imagens que não tinham a intenção de transmiti-la** – como se deu no já descrito episódio da personagem de *Vocação do Poder* de cuja declaração o público debochou na abertura do *É Tudo Verdade* de 2005. “Eu definitivamente não quero ser essa pessoa” (SALLES, 23/11/2009), a que vai expor um personagem cujas motivações não se conhecem a uma repercussão negativa.

Salles recorre, então, a Rouch, e diz que há no documentário um problema de polissemia. **“Você não tem como controlar como as pessoas vão entender aquilo**

⁶² Salles fala a respeito do episódio e transcreve a fala correspondente à cena em “A dificuldade do documentário” (2005), texto cuja referência completa pode ser encontrada na seção bibliográfica deste trabalho.

[que se editou e transformou em filme]”. Para desespero de Salles, talvez, sua fala se confirma quando um dos alunos que assistem à aula diz que se lembra de quando *Futebol* foi ao ar (1998). Que assistiu então aos três episódios, e que só se lembra, no entanto, da cena que Salles acabara de mostrar.

Entra aí o espectador em uma de suas formas de participação no *mundo* do *cinema documentário*. O público é extremamente ativo no tipo de documentário feito por Coutinho, Salles e Escorel. Apesar de a pergunta relativa à influência da plateia no processo de feitura do documentário ter sido colocada pela pesquisa algumas vezes aos documentaristas que são tema deste trabalho, **eles não deram muita importância a este elemento**. Não parecem ter se dado conta, durante as entrevistas, do que ficou tão claro na fala de 23/11/2009 de Salles: que em seu conflito mais íntimo, aquele que envolve o dilema e a decisão ética, o documentarista tenta projetar a reação de seus espectadores, e que esta condiciona, portanto, a forma final do filme (GOFFMAN 1985; 1981. LEIRIS 1989). A ideia fica bem definida no conceito de “**sentido subjetivamente visado**”, de Max Weber⁶³. As atitudes individuais são condicionadas pela representação que um faz da ação do outro, prevista dentro de uma organização específica do mundo que é de entendimento comum da sociedade.

Na sequência da aula (23/11/2009), Salles fala sobre *Entreatos* (2004), e sobre Lula enquanto personagem. A consciência da dimensão social então se reforça. O trabalho do documentarista é não se deixar seduzir por seu interlocutor, de modo a mostrá-lo exatamente da forma que quer ser visto. Interessa ao bom filme a complexidade do ser humano (SALLES 30/11/2009)⁶⁴. Por outro lado, há que se ter cuidado com o público. Ele enxerga personagens diferentes de formas distintas. Mais que isso, os cobra. Salles alerta para o fato de que Lula é cobrado, em relação ao conteúdo e à forma de suas falas, como são cobrados, pelo público de *Entreatos*, José Serra e Fernando Henrique Cardoso. Talvez seja até mais cobrado que eles porque, em vez de adotar uma atitude que relativiza e contextualiza, o público costuma ser implacável com os que enxerga como diferentes de si, e espera deles a todo instante a inadequação. Vê-se neste episódio, assim como nos outros dois narrados acima, sobre *Vocação do Poder* e *Futebol*, o peso do contexto e da resposta sociais.

⁶³ Conceito apresentado em *Economia e Sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, vol. I, 1991.

⁶⁴ Ver reprodução da fala de Salles registrada em 30/11/2009 na página 53.

A *identificação* no caso de Salles é apriorística. Potencialmente “absoluta”, no sentido de que é muito difícil que seja relativizada. Ele se identifica com Coutinho, e repete uma frase do colega e amigo que diz que jamais filmaria um torturador, porque sabe que passaria a gostar dele. “Não há mal absoluto”, diz Salles (30/11/2009), e todo mundo certamente têm suas razões. E o documentarista, nos termos de Coutinho e Salles, complementa-se aqui, tem que estar sempre aberto para ouvir e entender as motivações alheias.

Uma *identificação* nesses termos advém, acredita-se, da postura *consciente* de Salles e, mais que isso, muito ciosa da individualidade e da privacidade que é do documentarista, e que este quer preservar. Não lhe fosse tão cara a intimidade, não levaria tanto em conta o outro. A razão pura de que fala Mauss, que promove a coincidência absoluta entre o “eu” e “a consciência” e que é atributo de uma noção *psico-lógica*, é o padrão cultural que rege e molda a postura de Salles (e, acrescenta-se, de Coutinho e Escorel também). O homem que busca constantemente o conhecimento do outro é também o que persegue o autoconhecimento. O construto da noção de “eu” que delineia Mauss, e a forma mais contemporânea que adquire no ocidente, fica patente em *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*, de Malinowski:

Talvez, ao lermos o relato desses costumes primitivos, possamos sentir um sentimento de solidariedade pelos esforços e ambições desses nativos. Talvez a mentalidade humana se revele a nós através de caminhos nunca dantes trilhados. Talvez, pela compreensão de uma forma tão distante e estranha da natureza humana, possamos entender nossa própria natureza. Nesse caso – e somente neste caso – estaremos justificados ao sentirmos que valeu a pena entender esses nativos, suas instituições e costumes (...). (MALINOWSKI [1922] 1976, 34)

Uma postura baseada na *identificação*, no interesse pelo outro calcado na percepção psicológica da autoanálise, no compromisso social que tende a ser atributo das elites, no cuidado para com o outro que é próprio de quem tem, por si, uma imagem a zelar, e que é dela cioso. Parecem estes os contornos do *documentarista* que ao longo deste trabalho se configura. Um produto *marginal*, que é exclusivo (e excludente) em termos de gosto, que dialoga com uma tradição própria e que, vazio de função social, é ensimesmado. Uma carreira que, mais capricho que profissão, é para poucos. É nestes termos que se define aqui o *documentário*.

Documentário e documentarista, portanto, desenham-se aqui como produtos de classe. Implicações disto são posturas diferenciadas, comportamentos distintos, uma dinâmica que visa à perpetuação da distinção (BOURDIEU 2007) e, já que se trata de uma classe *valorizada* no meio social, a *visibilidade* (consciente) e o interesse coletivos aos quais vêm atreladas cobranças de adequação⁶⁵.

A ideia de *campo* de Pierre Bourdieu é nesse sentido evocável e, se foi preterida ao se pensarem as interações sociais que dão vida ao *documentário*, em prol da noção de *mundo*, de Becker, chega agora sua hora. Em *A Distinção, crítica social do julgamento* (2007), o autor francês detalha sua percepção da sociedade e das (inter)ações que nela se dão. Para ele, os indivíduos ocupam um “espaço social”, um plano formado na relação entre: a) o tanto – volume – de capital cultural e econômico que detêm; e b) a valoração que recebem de acordo com a composição de seu capital geral. As pessoas, no “espaço social” de Bourdieu, distinguem-se, aparecem, configuram-se socialmente a partir de uma percepção valorativa que os demais têm delas. O espaço social é âmbito de percepções simbólicas compartilhadas e, sendo assim, cada um age estrategicamente em relação ao acúmulo de capital (social, econômico, cultural), vislumbrando uma tomada de posição favorável ou confortável para si no campo.

Com o bônus da ocupação de posições valorizadas no “espaço social”, vem o ônus da observação da conduta exemplar. “O que eu queria dizer a vocês hoje é que nunca esqueçam que documentário envolve pessoas de verdade” (SALLES 23/11/2009). Se o documentário não tem, na concepção de Salles, Coutinho e Escorel, função social, tem por outro lado *obrigação* social. Se documentário não é mais sobre *verdade*, ele envolve pessoas de verdade. “Um ato deve ser medido por suas consequências, não por suas intenções”, diz Salles (30/11/2009) em citação que atribui a um de seus autores prediletos, Aristóteles. O filósofo grego “relativiza a noção platônica de *bem*”, segue Salles em sua explicação. “Não há o *bem* absoluto, mas o *bem* aos homens”, diz, e volta a citar Aristóteles: “a essência da *ética* é a

⁶⁵ Neste ponto, não consigo deixar de mencionar uma grande surpresa que tive, por acaso, ao longo da pesquisa. Em uma das aulas de João Salles a que assisti, enquanto falava de *ética*, o documentarista mencionou sua relação com o traficante (já falecido) Marcinho VP, do morro *Dona Marta*, a quem teria pago uma bolsa para que pudesse subsistir enquanto escrevia suas memórias. A mesada teve repercussão, e João Salles acabou preso. Quis resgatar o episódio da prisão e não encontrei uma página ou uma imagem no grande portal de buscas *google* que falassem a respeito. Fiquei tão intrigada que deixei de lado o objetivo da busca inicial e insisti em procurar fotos e notícias sobre a prisão de Salles. Algum comentário em alguma página virtual. Nada encontrei.

relação pura”. *Ética*, como bem recupera Rouch, dois milênios mais tarde, é relacional; é relativa à situação.

A reflexão acerca da *ética* – “teleológica, porque busca um fim, tentativa, aspiração, esforço, desejo que exige uma ação, escolha, iniciativa” – nos termos que Salles pega emprestados de Paul Ricoeur, em oposição à moral – “obrigatória, necessária, um dever, imperativo, que exige obediência” – remete à epígrafe desta seção. Frase de um dos fundadores da concepção sociológica que fundamentaria toda a tradição que representa a *Escola de Chicago*, William I. Thomas, diz: “Se um homem define uma situação como real, ela será real em suas consequências” (In: BECKER 1996). E é este o significado, ousa-se dizer, que *realidade*, termo tão intimamente associado ao *documentário*, adquire na visão de mundo ou *eidos* de Coutinho, Salles e Escorel.

A noção de *documentário* vai, assim, ganhando novas camadas de significado. Ao mesmo tempo, *atualiza* também o sentido de suas ideias fundadoras. *Verdade* ainda permeia fortemente o entendimento de *documentário*, mas trata-se de uma *verdade* que se produz na relação, e que depende da situação. *Realidade* também segue atrelada ao entendimento do que seja a não ficção, mas a crença em um *documentarista* e em uma equipe e em personagens *ativos*, que constroem o *real* em conjunto, lhe confere a dimensão da *interação* e o peso da responsabilidade.

Interessa uma breve digressão que dialoga bem com o tema da seção, a saber, a cognição, a classificação das coisas do mundo. A ideia que evocam *verdade* e *realidade*, no caso do *documentário*, se aproxima da de magia, conforme retratada por E. E. Evans-Pritchard em *Bruxaria, Oráculos e Magia entre os Azande*, de 1937. Habitantes do atual Sudão, então colônia inglesa, os azande entendem a magia como substância concreta. Fisicamente produzida por aqueles que a herdaram geneticamente (da mãe). O que o mundo ocidental explica através de outras categorias, a lógica azande atribui à bruxaria. É ela que mata e causa todo o mal – tanto para suas vítimas quanto para os que a perpetraram, que podem ser atingidos pela vingança dos familiares da vítima, também executada por meio da bruxaria. Uma morte que, na cultura ocidental, se explica pela velhice, entre os azande da década de 1930, esclarece-se via bruxaria. Um sobrado que cai, podre e carcomido por cupins, sobre a cabeça de alguém e o mata, também se explica via bruxaria. Não fosse ela, qual seria o motivo de o sobrado ter caído, por mais podre que estivesse, justamente naquela hora em que o infeliz estava embaixo? Por que não um segundo antes ou três depois? Por que não

matou outros que estavam à sombra da construção? A lógica ocidental também se baseia em categorias. Talvez mais metafísicas que físicas, como a felicidade, ou mesmo a verdade. Talvez ora físicas (morte por velhice), ora metafísicas (sorte, azar, destino). Fato é que *é verdade e realidade* são da ordem lógica ocidental. Como se viu pouco mais acima, são pensadas desde a Grécia antiga e servem de apoio até hoje para organizarmos o mundo à nossa volta.

A *identificação*, o colocar-se no lugar do outro e tentar entender seus motivos, sua forma de ver o mundo e, a partir daí, nele atuar, que é preceito da antropologia e também dos documentaristas ora em análise, gera uma atitude *responsável*. Apesar de ter ouvido repetidas vezes que a questão do *documentário* era de *responsabilidade*, nas minhas reflexões acerca do campo ela se confundia com “culpa”. Coutinho, Escorel e Salles, ao explicarem que o documentário retira a autoria do personagem e a entrega ao documentarista, e que assim se estabelecem relações assimétricas, que pendem suntuosamente para um lado, retiravam a meu ver o poder de agência de seu interlocutor. Devolviam-no ao lugar de “objeto” que é inadmissível no cinema que defendem. É como se atribuíssem a certas pessoas, de camadas sociais que não as deles, uma ingenuidade que as enfraquece.

Em uma exposição sobre “imagens da violência”, oferecida ao público de uma das edições da Conferência Internacional do Cinema Documentário, sediada por ocasião do festival *É Tudo Verdade* e posteriormente compilada em livro, Salles cobrava com ardor os leitores de jornais produzidos para as elites, seus, digamos assim “pares sociais”:

O contexto determina a leitura. Nos jornais ou programas populares, as imagens de violência não são lidas criticamente. Existe uma diferença – e eu não quero dizer qual é, eu teria de pensar a respeito, no momento não sei – entre uma mesma imagem publicada num jornal popular e num jornal da grande imprensa. No segundo caso, a imagem tem o potencial de produzir uma leitura crítica da realidade. Isso talvez nos ajudasse a perceber a gravidade do fenômeno no qual vivemos. (SALLES 2005, 86)

O problema, prossegue Salles, é que não gostamos de olhar para o fenômeno no qual vivemos e para a realidade violenta que reproduz. A questão da *responsabilidade* no *documentário* passou a incomodar a pesquisadora. Era evidente que advinha do

documentarista, e era de se entender que existisse, mas a forma de percebê-la descapitalizava o outro. Parecia ora indicar uma volta aos tempos de Flaherty, que previa a extinção de um povo a que atribuía uma condição de impotência no sistema exploratório do início do século XX; ora vitimizar o personagem, como nos tempos de Grierson. O que a pesquisa vinha ouvindo não casava com a configuração das coisas. Os discursos dos *documentaristas* pesquisados, que pregam não subestimar a inteligência do público e dos personagens, que preza pela complexidade e não pelo filme chapa branca não condiziam com a culpa que agora pareciam denotar.

Tive muita dificuldade em entender o que me diziam os documentaristas. Sua fala era claríssima, mas por trás dela me parecia haver uma subestima. Muitas vezes me perguntei como podiam falar com tanta paixão de um “outro” que deve ser ouvido e respeitado a partir de sua própria lógica e, ao mesmo tempo, relegar este “outro” a uma posição de impotência. Seriam eles incoerentes e elitistas?

Como dizem Salles, Coutinho e Escorel, o interessante está no complexo. O que parece contradição não necessariamente o é, muito menos invalida o raciocínio do outro. Mesmo levando em conta que era possível uma articulação entre falas e atitudes que não eram totalmente correspondentes, e que isso não invalidava as intenções dos meus nativos, eu queria entender aquele comportamento.

O primeiro esclarecimento que fez sentido para mim veio de Coutinho. Em 23/3/2010, ele disse que a postura de se colocar no lugar do outro pode dificultar a inserção no mundo “com certezas”. Se o outro é sempre compreensível em suas motivações, tudo se torna possível. As convicções trazem mais conforto, mais segurança a quem as tem. Talvez eu tenha confundido falta de certezas com culpa ou subestima porque a insegurança coloca quem a carrega em uma posição menos aguerrida do que a que costumam assumir os “mais convictos”. A conduta mais aberta e também mais carregada de dúvidas pode passar por paternalismo.

Este argumento era fácil de entender. Faz todo sentido para um pleiteador de título de antropólogo. Quem leva a sério o exercício da relativização, a tentativa de se colocar sempre no lugar do outro, ou tentar adotar o olhar ou a lógica do outro, logo percebe que a prática pode não ter fim. Tudo passa a ser possível, e o que parece esclarecimento, iluminação, tende a conduzir ao caos.

Um ótimo exemplo oferece Everett Hughes (1993), que reflete sobre pontos de inflexão (*turning points*) na vida das pessoas. Ele detecta uma crescente falta de ritualização e uma excessiva flexibilização do calendário em grande parte das

sociedades contemporâneas, e conclui que o nosso desgosto em assumir compromissos e fazer juramentos leva ao caso extremo de, por respeito à individualidade do filho recém-nascido, uma mulher não conseguir dar-lhe um nome.

A identificação, mãe da responsabilidade que se assume em relação ao outro, é também o traço eidológico que pressupõe respeito em relação a um “igual”, ou potencialmente igual. Aquele cuja individualidade, nos ensinam desde cedo, deve ser zelada tanto quanto gostaríamos de que fosse respeitada e, assim, preservada, a nossa. Não está aí a base de tudo o que se enquadra sob o vasto e mobilizador rótulo de direitos humanos?

A culpa, questão de classe, resolvia a aparente contradição. O prognóstico *racional* em relação ao *documentário* e suas principais implicações era tão fiel ao *eidós* dos três documentaristas em foco quanto o *ethos* que a posição socialmente privilegiada, econômica e intelectualmente, lhes inculcava. Estava desenhado um retrato verossímil e colorido de três homens do presente; estava registrado o complexo.

João Salles, no entanto, deu nova perspectiva à questão quando confrontado com o diagnóstico da culpa. E seu *eidós*, regido pelo signo da organização, voltou a alinhar o mundo a partir do eixo da racionalidade, e tratou de eliminar possíveis contradições, por mais interessantes que fossem. A lógica do intelecto e da consciência tomava a dianteira. Colocava *eidós* à frente de *ethos*, e ação justificada antes do impulso desmedido. Reproduz-se aqui este momento:

Arbel Griner (AG) – Eu queria te perguntar uma coisa que eu não consegui nem organizar direito, mas que eu já vim pensando há muito tempo, queria que você me explicasse. Diz respeito a essa questão da responsabilidade, que é uma coisa muito, muito forte, mas ela é forte em oposição a... Sei lá, você coloca esse poder todo em oposição a um lugar muito, sei lá, fraco, inocente, incapaz de um outro lado e eu entendo essa questão do “Está bom, você está entregando a autoria”, mas você está filmando bem ou mal pessoas que estão consentindo em ser filmadas e ontem... Ontem não, enfim, não importa, eu reli a sua comunicação que tem naquele livro do Amir Labaki e da Dora Mourão e tem... Você fala sobre o problema da violência, que os jornais... Que a gente não registra imagens, lembra?, de violência, e você cobra da grande imprensa – e você basicamente faz referência ao Globo e ao Jornal do Brasil na época, eu

não sei de quando é isso, porque o livro é de 2005, mas eu não sei se ele compila um texto de vários anos...

João Salles (JS) – Não, é muito anterior a isso. Ele é muito anterior. Aquilo eu falei no pré-*Notícias de uma Guerra Particular*, não tinha nada, o cinema da violência não tinha... Hoje em dia defendo o oposto, mas naquele momento eu achei que era importante dizer isso.

AG – Não, você falou, eu acho que na sessão de perguntas, depois abre uma sessão de perguntas que são transcritas e eu acho que você fala no *Notícias*, então acho que você já tinha...

JS – Então devia ter só *Notícias*. É! Não, devia ter *Notícias* e devia estar lá por causa disso. Mas eu acho que tinha só *Notícias*. Não tinha o resto, quer dizer, não tinha *Ônibus 174*, não tinha *Cidade de Deus*, não tinha nada disso⁶⁶.

AG – Mas aí você faz uma cobrança, não é?, e você chega até, eu entendo tudo isso, você chega até isentar a imprensa, o que você chama de grande imprensa, e você fala que é um dever do leitor – e leitor nesse sentido é quem lê os jornais que você está citando, é um grupo muito seletivo e muito específico –, que a responsabilidade é do leitor, que a gente... Que a gente, que os leitores desses jornais não aceitariam... sei lá, ver imagens desse tipo na capas, nas páginas de jornal e aí em oposição a esses jornais que não mostram isso, você fala de jornais populares que mostram, mas sem crítica e eu acho que, sei lá, tem alguma coisa aí eu que eu ou não consigo interpretar, ou elaborar, mas que é essa posição desse outro que é recorrente na sua fala, eu não sei que outro é esse, mas existe um outro e que é muito, sei lá, desprovido de senso crítico e de responsabilidade em relação a si mesmo e que encara a violência com banalidade, sem reflexão, etc.

JS – Em primeiro lugar, o meu ponto em relação ao outro filmado, esquece a violência, depois a gente chega nela. Eu entendo o que você está dizendo e eu te diria que todo processo de filmagem do outro,

⁶⁶ Referência a *Ônibus 174*, de José Padilha (2002, cor e p&b, 150') e a *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e Kátia Lund (2002, cor, 130').

assim como todo processo de escultura do outro, um perfil, seja o que for, um texto... Há um contrato que é explicitado, que eu quero escrever sobre você, o texto é meu e você não tem direito a editar o meu texto, você não tem direito a ler o meu texto antes dele ser publicado, ou filme, não sei. E eu preciso de acesso e a pessoa diz “sim, concordo”, e o contrato se estabelece assim. Por baixo do contrato tem o não dito. De parte a parte. O meu não dito em relação a você é o seguinte: eu preciso das tuas fragilidades também, eu me interessava não só por aquilo que você quer me mostrar de você, **mas também aquilo que você não quer me mostrar.** Não que eu queira, não porque isso... Não por eu ser movido por uma curiosidade mórbida, não é isso, **é porque eu imagino que você se tornará mais interessante e mais humano se você não for unidimensional e é isso que me interessa, é a tua complexidade, as suas ambiguidades, as suas contradições. Mas isso eu não vou te dizer.** Por sua vez, o teu não dito em relação a mim é o seguinte: “eu sei que é isso que você quer, mas eu sou suficientemente esperta para que você não consiga perceber os meus pontos mais frágeis e nesse nosso contato eu te seduzirei”. E, portanto, essa relação é uma relação em que **está todo mundo interessado no outro e ao mesmo tempo desconfiando um do outro.** E, portanto, eu concordo quando você diz que o outro tem poder, poder de me seduzir, poder de controlar o que diz, poder de dizer aquilo que deseja dizer e de se calar naquilo que deseja se calar, concordo em gênero, número e grau. No entanto, **o fato de o que eu estou fazendo sobre você ser reconstruído mais tarde, em outro lugar, me dá um poder desmesurado em relação a você.** Por mais que você tenha controlado o processo inteiro, por mais que você tenha desejado falar, por mais que você tenha... **O que eu posso fazer em relação a você é algo que você não controla. Portanto, o poder é meu, não é seu. E a gente não pode se enganar em relação a isso, o que não quer dizer que você seja impotente, não quer dizer. Mas porque eu sou mais poderoso nessa relação eu sou mais poderoso que você.** (SALLES. Entrevista a Arbel Griner, 29/3/2010. Grifos meus)

Ficam assim definidos os termos assimétricos da relação que se estabelece. Não importa quem se filma. Mesmo que seja o homem mais poderoso do mundo, ao ser filmado, ele entrega a autoria de si. Não por descuido ou ingenuidade, mas porque o *autor* passa, de fato, a ser outra pessoa. A fala de Salles é válida também para se pensar o ofício do antropólogo, que apesar de realizar a pesquisa “no campo”, com os nativos, transforma-a em resultados acessíveis no gabinete, perto de seus pares. Roberto Cardoso de Oliveira escreve a respeito em “O Trabalho do Antropólogo: Olhar, Ouvir, Escrever” (1996).

Até aqui o *eidós* dos *documentaristas* foi, de certa forma, explorado pelas categorias lógicas do pesquisador para dar ao leitor uma ideia de como aqueles organizam e classificam seu(s) mundo(s); como se percebem no meio social e como essa percepção influi em suas condutas. Mas, verdade seja dita, há que se aproveitar o privilégio de se ter nativos que recorrem tanto ao intelecto, e com tanta propriedade e articulação, e deixar que expliquem a visão de mundo que têm a partir de sua própria organização cognitiva.

O que Gregory Bateson pensa em termos de *eidós*, ou inserção *cognitiva* no mundo, o antropólogo americano Clifford Geertz repensa em termos de visão de mundo, ou *cosmovisão* (GEERTZ 1989). João Salles recorre à mesma expressão, “visão de mundo”, para designar aquilo que julga compartilhar com Escorel e Coutinho, e para sintetizar o atributo de distinção de um documentarista⁶⁷.

Em 29/3/2010, em uma conversa, perguntei a Salles o que ele julgava ser necessário para que uma pessoa se tornasse, nos termos de Becker (1982), um *autor*. Um elemento no *mundo* do cinema documentário cujas ações, reconhecidamente, não poderiam ser desempenhadas por outro. O que era preciso para se tornar distinto, reconhecido, único. E Salles respondeu:

João Salles – Eu acho que você precisa desenvolver uma visão de mundo, que seja sua e intransferível, agora se você vai desenvolver essa visão de mundo sendo economista, sendo historiador, sendo antropólogo, sendo... Todas as alternativas são viáveis, são possíveis, entende? Não acho que o curso de cinema seja um lugar privilegiado para você desenvolver um ponto de vista sobre cinema. Você pode desenvolver esse ponto de vista fora da, enfim, de um curso

⁶⁷ Ver depoimento de SALLES reproduzido na página 31.

estritamente circunscrito ao cinema. **Para mim o fundamental é isso, quer dizer, que você tenha uma visão particular e intransferível e talvez o que o teu autor [Salles faz menção a Becker] chame de “única” e tal, eu chamo de intransferível, alguma coisa... Os grandes filmes são filmes que só uma determinada pessoa poderia ter feito e não outros.** Esses são os filmes verdadeiramente autorais, não é? (SALLES. Entrevista a Arbel Griner, 29/3/2010. Grifos meus)

Vamos, portanto, à visão de mundo de Salles, que é “particular e intransferível”. Apesar de ser produto de um meio social, de um *sistema cultural*, e portanto, ser manifestação de uma tendência por muitos partilhada, a percepção em relação aos porquês de determinadas lógicas e conduta, *ethos* e *eidos*, quando construída, tende a ser contada de forma diferente por cada um.

Como tentou mostrar o presente trabalho, Salles compartilha com Coutinho (em maior medida) e Escorel, seus contemporâneos e colegas no *mundo do cinema documentário*, entendimentos acerca do que seja cinema e de *como* deve ser praticado. Coutinho e Escorel não foram esquecidos nem estão sendo preteridos, mas foi João Salles que colocou a questão autoral em termos de “visão de mundo”, assunto da presente seção, e um dos temas do presente trabalho. Nos tempos da *individualidade*, do *eu* exclusivo e consciente, incomparável a qualquer outro, das experiências únicas e irredutíveis, Salles pode compartilhar *ethos* e *eidos* com seus pares, mas é de autoria exclusiva dele a explicação reproduzida abaixo.

Arbel Griner (AG) – Você falou, num programa lá com o Juca Kfourri, que...

João Salles (JS) – Nossa!

AG – É... [inaudível]

JS – Nossa! Que...

AG – Que ser botafoguense te define. Queria saber em que medida você

JS – Essas coisas são ditas assim, vocês não têm que levar muito a sério...

AG – Ah!, mas elas fazem sentido. Você explicou, você argumenta...

JS – Não, assim...

AG – Você não só falou como depois você explicou.

JS – Não... eu já escrevi sobre isso, inclusive. Eu já escrevi sobre isso.

AG – É, eu sei, e eu acho que serve para tricolores também.

JS – É, não, sei lá... Sei lá... acho que um certo ceticismo.

AG – Não, mas eu quero saber até onde ser documentarista te define. Se pega essas categorias e faz delas, não sei, associa elas a características que *enformam* a sua personalidade...

JS – [riso] Não, não. Assim. O documentário, o documentário que eu faço é uma expressão de quem eu sou. Então, assim, eu sou uma pessoa que não tem grandes certezas, assim, e que tem um certo medo de certezas, eu... As pessoas que têm certezas são pessoas que, sei lá... tendem a ser mais intolerantes, mais inflexíveis, mais autoritárias e tal, porque sabem. Sabem, portanto, enfim, defendem com armas e, né, aquilo que é a verdade. Não querem ceder espaços, entendeu?, porque sabem que... Eu sou meio que o contrário disso. **Eu não tenho grandes certezas**, assim. Eu não tenho uma grande vocação na minha vida. [inaudível] Eu não tenho uma grande vocação. Eu adoraria ter, mas eu não tenho. Eu não preciso fazer documentário para poder achar que eu estou fazendo alguma coisa que me satisfaça, eu posso estar escrevendo... mas também só escrever não me satisfaz. Eu posso estar dando aula, mas também só dar aula não me satisfaz... Mas eu não tenho uma grande vocação. Eu tenho um certo sentimento de deslocamento em relação a tudo. Em todos os lugares em que eu estou, eu não pertenço inteiramente aos lugares. Entende? Então assim: eu não poderia ter grandes certezas tendo tantas dúvidas em relação a mim mesmo, o que eu faço, o que eu quero, o que eu sou, o que eu vou fazer quando crescer, e tal. E isso se reflete nos filmes que eu faço. Não são filmes para defender teses ou para... Eu acho que todos os pontos de vista, ou pelo menos todas as pessoas, não os

pontos de vista, **mas todas as pessoas são suficientemente complexas para serem interessantes**, a ponto de eu não ter certeza exatamente do que elas são, sabe? Entende? Então, eu vou fazer um filme sobre a Dilma, ou o Garotinho... O Garotinho, que é um sujeito pelo qual eu tenho horror físico. Mas se eu fizesse um filme sobre ele, eu tenho certeza que eu encontraria razões para, ou facetas do Garotinho que me pareceriam interessantes e que eu gostaria de explorar, entendeu? Eu não demonizaria o Garotinho. Isso está ligado a uma certa concepção de que a coisa não é uma só, são várias. Uma certa... e portanto um certo ceticismo em relação a conclusões definitivas. Aí chega-se no Botafogo, é um time de pessoas que pra sobreviver precisam ser céticas, porque se forem crentes e acreditarem, vão quebrar a cara, porque nunca, nunca... *delivers*, entendeu? Agora, de novo, vai ser pela quinta vez, palhaço do, pela quarta vez palhaço do Flamengo. Vai! [reage ao meu “não”] Me ouve que vai. Você tem que estar meio acostumado a perder, sabe? É um pouco isso o Botafogo, e sobreviver. (...) Os flamenguistas têm certeza, porque eles estão... Eles... a multidão diz a eles que eles têm que ter certeza. *Massa e Poder* do Elias Canetti, entendeu? A multidão sabe que está certa. A multidão não tem dúvida. Nunca tem dúvida. E se, e você está ali para ser confirmado. E você é confirmado na sua fé pela multidão que comunga da mesma fé que você. Botafoguenses, como a gente sabe, cabem numa Kombi – são 18 pessoas...

AG – Esses são os americanos!

JS – Então, assim, a gente não pode ter certeza, porque nós somos só 18, e do outro lado está vindo a multidão flamenguista. Então a gente tem que ser mais cuidadoso, mais hesitante...

AG – Mas isso tem a ver com documentário também?, porque eu estou te perguntando sobre documentário, não sobre o Botafogo.

JS – Não, tem. Tem. Pega *Notícias de uma guerra particular*. Não, você me fez a pergunta! [reagindo à minha falta de lembrança de eu ter mencionado o Botafogo para falar nele como documentarista] *Notícias de uma guerra particular* é um documentário, o que que ele afirma? Ele

afirma uma, uma perplexidade. Mas ele não afirma uma certeza. Ele não afirma “A solução é essa; vamos por esse caminho! Vamos por aquele!”. Quem é que dá título ao filme? A única pessoa que tem dúvidas no filme. Naquele momento – hoje em dia eu acho que ele não tem mais não. Naquele momento ele ainda tinha dúvida. Era o Pimentel. Por que é que eu não peguei uma frase qualquer, assim, de, de plástico de carro do Helio Luz, que disse tantas? O Helio Luz, naquele documentário, representa a certeza absoluta. O discurso está prontinho, ele já sabe o que dizer antes de começar a dizer. Me interessa menos isso. Me interessa mais a posição ambígua, dúbia que... a consciência que trabalha do Pimentel, entendeu? **Que se pergunta se de fato o que ele está fazendo faz algum sentido – que é uma pergunta que eu me faço o tempo todo em relação ao meu trabalho**, entendeu? O que eu faço, tem algum sentido? Nem que seja pra mim, entendeu? E muitas vezes, com muita sinceridade, eu não tenho a resposta. (...) Mas eu também não tenho essa certeza em relação a mim mesmo, às coisas que eu faço. Então não posso ter certeza em relação aos outros, se eu não tenho em relação a mim. Em suma, o Botafogo entra um pouco nessa salada, de... Entendeu? A partida nunca está ganha, você nunca acha que ... Sabe? Mesmo que um filme seja bem recebido, vou ter que fazer mais um, mais um e esses outros podem ser ruins. Então, sabe?, fazer um filme não significa nada, porque a partida ainda está sendo jogada, e eu posso perder a partida. É isso, entende? (SALLES. Entrevista a Arbel Griner, 12/4/2010. Grifos meus)

Clara e bem articulada, a fala acima sugere um entendimento de que o fim nunca é o fim, mas parte de um processo que não se sabe aonde leva, e que provavelmente não acaba.

Em 18 de julho de 2009, foi aberta no Instituto Moreira Salles uma mostra em homenagem a Jean Rouch. Foi lá que assisti, na companhia de Eduardo Scorel, a *Jean Rouch: premier film* (França, 1991, 26'). No documentário, Rouch conta que aprendeu que toda montagem deve começar a ser pensada pelo final, e que as sequências devem ser dramáticas, reservando-se um clímax para o fim.

Em 7/12/2009, João Salles anuncia o tema da aula. “Terminar é mais difícil que começar. Terminar é um *ponto de vista*. A questão do *final* é a questão da aula de

hoje” (SALLES)⁶⁸. “Eu, de modo geral, detesto terminar com a grande cena”, diz o documentarista, que em seguida mostra dois parágrafos de texto, os dois finais possíveis para uma matéria que escreveu para a edição de outubro de 2008 da Revista Piauí. O personagem principal é Francenildo dos Santos Costa, o caseiro que ganhou repercussão nacional com o caso que ficou conhecido como “mensalão”. O empregado de um influente político que denunciou um esquema de corrupção, que teve seu sigilo bancário quebrado e que, no fim de 2008 limpava piscinas e cursava o supletivo enquanto a Justiça indeferia o pedido de quebra de sigilo do político a que denunciara.

Na primeira versão, o desfecho à matéria (em certa medida, um perfil) era dado por um trecho de depoimento do caseiro a Salles. Aquilo não funcionava. Na vida, Francenildo não dava, nunca havia dado, a palavra final.

Assim como no caso da matéria para a Piauí, é preciso retirar dos filmes qualquer elemento “triumfal”. O fim do filme reflete o ponto de vista do diretor e, se o filme for de Salles ou Coutinho – diz o próprio Salles (7/12/2009) –, o final não pode ser triunfal, porque não é assim que enxergam a vida. Acrescento aqui que o mesmo vale para Escorel. Tendo em mente seus filmes, também não consigo me lembrar de um que tenha terminado em tom maior. Salles cita Consuelo Lins (2004), que reflete sobre a obra de Eduardo Coutinho.

Santo Forte e *Babilônia 2000* são filmes que provocam no espectador uma espécie de otimismo em relação à vida. A vitalidade com que as pessoas se expressam, o insólito das invenções verbais, as práticas de sobrevivência, enfim, a vida no precário, são ‘razões’ que o cinema de Coutinho nos dá para continuar acreditando no mundo.

Em *Edifício Master* as sensações são diferentes e indicam novas particularidades que o documentário traz para a obra do diretor. Com os moradores do prédio de conjugados de Copacabana que serviu de locação, não assistimos a um ‘acontecimento verbal’ à altura de uma dona Thereza (*Santo Forte*) ou de uma ‘Janis Joplin’ (*Babilônia 2000*), para ficarmos apenas nesses dois exemplos. Tal situação era nova e extremamente difícil para o próprio cineasta durante as três semanas de pesquisa que antecederam a realização (...)

⁶⁸ Quarta das quatro aulas proferidas por João Salles na Casa do Saber do Rio de Janeiro entre novembro e dezembro de 2009.

Edifício Master foi projetado no Festival de Gramado de 2002, de onde saiu com o prêmio de melhor documentário de longa-metragem. O cineasta Domingo de Oliveira, conta Salles (7/12/2009), disse a Coutinho que era imperdoável o filme não terminar com a cena de um dos moradores do *Master*, um senhor, que canta, sobre o playback de Frank Sinatra, a música *My Way*. Em vez disso, o último depoimento do documentário é o de uma menina, pré-vestibulanda, que ainda não sabe o que quer na vida. “É um ponto de vista sobre o cinema, mas também sobre a vida, de como se vê a vida”, comenta Salles (7/12/2009), evidenciando que compartilha com Coutinho de uma visão anti-triunfalista que contrasta com a de Oliveira naquele episódio.

Salles se identifica com Coutinho porque acha que os dois partilham de uma visão de um final em reticências, em detrimento de um outro em ponto-parágrafo. Talvez por isso tenham disposição em relação a ouvir. Se as favas nunca estão contadas, então há espaço para o *acaso* e a vida sempre pode surpreender – positiva ou negativamente. Talvez esteja aí o germe da disposição para a escuta e para a observação participativas. Como na antiga proposta de Malinowski, que pregava rigor na observação da realidade, mas não no seu controle.

Acreditar em várias respostas possíveis. Não idealizar um “grande final”, nem feliz nem trágico, porque o documentarista não quer (assim como o antropólogo) ser determinante na vida do personagem (ou do nativo); não quer ter uma agência que mude o curso de seu interlocutor. Apostar em um *fim* que simplesmente traduz *um* momento de um contínuo observado. A hora de parar de gravar ou de montar, a hora de dar o ponto final em uma dissertação, e não a tradução de um desfecho real. Apesar de haver muito material, bem se sabe, nem tudo pode ser aproveitado. Portanto, o *fim* da obra, não resume a ópera. A vida, em realidade, segue adiante. E tudo isso é reflexo de uma *cosmovisão*. É aí que futebol pode ser *forma* para pensar a vida. Assim como o podem ser a antropologia e o cinema documental.

Em 11 de julho de 2010, enquanto tentava escrever os últimos parágrafos deste capítulo, minha dispersão me conduziu, valendo-se de algum pretexto fútil, a mais uma espiada na caixa de emails. Lá, me esperava uma mensagem de Escorel, intitulada “sem rumo na floresta”. Era uma brincadeira que remetia a uma associação

entre “índio” e a condição de “nativo” em que meu trabalho havia colocado o cineasta. A mensagem dizia assim:

Arbel,

Como você sabe, "tudo acontece quando não estamos olhando", o que se traduz, para o documentarista em "tudo acontece quando não estamos gravando", ou em versão mais simples "tudo acontece quando a câmera está desligada".

Você abandonou seus índios? Resultado: um deles perdeu o rumo na floresta, depois que você entregou sua tese. Se você estivesse em estado de vigília, talvez achasse que valeria a pena acrescentar umas linhas.

Se, apesar de estar com a câmera desligada e com sua atenção voltada para a final da Copa, quiser merecer o título de mestre, telefone para saciar ao menos a curiosidade.

Escorel se dizia perdido porque o personagem principal do documentário que começaria a filmar estava no hospital, de onde provavelmente não sairia mais com vida. Em nossa conversa telefônica àquela noite, o documentarista, cujo projeto para filmar o clarinetista Paulo Moura receberia a primeira cota de incentivo à cultura dali a alguns dias, dizia não saber o que fazer. O músico, personagem central de seu futuro filme, estava à beira da morte. O documentário nem saía do papel e já se lhe imprimia um final anti-triunfalista. Filmar Paulo Moura naquela condição ou não? E se morresse, o cineasta filmaria seu velório? Escorel lançou as perguntas enquanto falava comigo, mas eram retóricas. A resposta *ética* caberia só a ele.

Conclusão – o documentário tem um elemento de reconstrução

Vimos portanto, ao longo deste percurso dissertativo, que o conceito de *mundo* de Howard Becker pode servir de modelo para pensar as dinâmicas que, associadas, produzem o *documentário*. Os temas, a tradição ou as referências, os cineastas, os críticos, os montadores, os fotógrafos, os técnicos de som, os produtores, as casas produtoras, a indústria tecnológica, os festivais, o público, as revistas especializadas, os canais que veiculam formam, em conjunto e (co)operação, o *mundo* e, dentro dele, diversos *mundos* do *cinema documentário*. O conceito foi explorado no primeiro capítulo, enquanto também se estabelecia um recorte específico para o presente trabalho, a saber: as condutas profissionais, as ideias e as interações entre Eduardo Coutinho, Eduardo Escorel e João Salles.

Estabelecidos o recorte e os nativos, os discursos destes – provenientes de conversas, aulas, entrevistas, debates, exposições e textos – foram utilizados para tentar elucidar o que seria *documentário* no entendimento deles. Trata-se de um *sistema* por meio do qual o *documentarista* aborda o mundo à sua volta e classifica as coisas que nele estão. É ainda reflexo de sua formação e de seus valores – neste caso, o *rigor*, a *responsabilidade*, o *conhecimento* e a *reflexividade*. Caracteriza o *sistema* uma linguagem única e inconfundível, marcada pela ambiguidade que projeta o *interesse* do documentarista pelo *complexo*. O *documentário* é produto de uma relação e, portanto, constrói-se sobre uma *verdade* contingente, sobre uma *realidade* provocada, e contempla pressupostos de ordem *ética*, que produzem uma *estética* específica. A *ética* e a *estética* a ela vinculada são o que há de mais autoral ou singular no *documentário* conforme visto por Coutinho, Salles e Escorel. Uma *forma marginal* no sentido econômico e de gosto, que dialoga com uma *tradição* própria.

A *tradição* do *cinema documentário* remete ao início do século XX. Nasce na *modernidade* e o ideário que permite e nutre sua consolidação parece ser o mesmo que funda e conforma a antropologia moderna. A oposição entre rural e urbano, as aspirações científicas, o interesse por conhecer e desvendar o *distante*, a racionalidade que media relações e permite transitar em meio a estímulos múltiplos são compartilhadas pelo documentário e pela antropologia que têm, à época, interesse por objetos (ou sujeitos) comuns. A problematização da questão colonial, a luta por instituição e afirmação de nacionalidades, é pano de fundo para o desenvolvimento do

documentário socialmente engajado e para a monografia antropológica dos grandes intérpretes das décadas de 1930 e de algumas outras que a seguiram. A televisão chega aos primeiros lares em 1950, e inspira, nos Estados Unidos, a concepção de um novo documentário. Na nova linguagem desenvolvida, a narração professoral dá lugar à narrativa que conta a história por meio do visual. O espectador, no Cinema Direto dos anos 1960, em vez de aluno, vira testemunha. Na França, o colonialismo catalisa uma linguagem documental de outra natureza. Mais consciente e questionadora da realidade complexa que a questão colonial produz, o documentário do Cinema Verdade tem como elementos centrais a câmera e a interação.

Antropologia e documentário voltam a se encontrar ao problematizarem, então, as relações assimétricas de que se alimentam. *Ética* ganha aí dimensão central, refletida nas *estéticas* polifônicas e que evidenciam os mecanismos que operam por trás de suas obras – na academia assim como no cinema. Os novos tempos, que revelam a exacerbação de alguns pontos característicos da modernidade, têm como marca o primado da “pessoa humana” e dos direitos que a ela cabem. Tende a aparecer neste contexto a *identificação* como condição *sine qua non* para a interação e, portanto, para a realização do *documentário*. No caso dos documentaristas Coutinho, Salles e Escorel, o *filme*, por constituir uma *relação*, passa a ser pautado por uma série de regras que têm por objetivo principal não ferir expectativas nem causar mal ao pólo menos forte da interação: o personagem. A observação das regras é motivada por uma lógica específica (*eidos*) e engendra uma atitude específica (*ethos*), que são observadas nos discursos e na conduta profissional dos três cineastas.

Feita a recapitulação, observo que alguns temas identificados pela pesquisa não couberam nesta dissertação. Farei menção a eles porque os considero relevantes. Talvez coubessem em outro texto; talvez rendessem um trabalho à parte. São “imagens” que estão no “material bruto” do projeto, digamos assim, mas que não viraram parte do “filme”. Em aula de 17 de novembro de 2005, João Salles mostrou aos alunos cenas não aproveitadas em *Entreatos*. As imagens, apesar de instigantes e tecnicamente boas, não cabiam: “Não havia espaço no documentário para explicá-las”, para contextualizá-las, disse o documentarista. Vamos então aos indícios registrados na pesquisa e que lançam questionamentos para eventuais trabalhos futuros.

A associação entre antropologia e o cinema documentário ainda renderia algumas páginas ou capítulos. Termos recorrentemente utilizados por Coutinho,

Salles e Escorel para valorar ou qualificar filmes, pessoas, assuntos são de uso comum também na academia. Os nativos lançam mão frequentemente do adjetivo “inteligente” ao falarem em uma pessoa cuja seriedade, empenho, rigor, esforço intelectual ou familiaridade com referências cinematográficas ou bibliográficas admiram. “Sério(a)” também é utilizado como sinônimo a este tipo de pessoa *comprometida* com o conhecimento, com alguma tradição, com o auto-aprimoramento. “Interessante”, termo muito frequente no meio acadêmico ou intelectual, é de uso constante nas falas dos três personagens centrais deste trabalho. Distante e pretensiosamente neutro, na verdade valora positivamente eventos, obras, pessoas. Não é um elogio categórico, mas não ser categórico, como se tentou demonstrar aqui, faz parte do *ethos* de Coutinho, Escorel e Salles. Evidencia uma certa reserva, um acolhimento sem julgamento explícito de valor. Como na antropologia, um termo deste tipo permite demonstrar curiosidade ou surpresa sem definir concretamente o que se achou, se se gostou. O mesmo vale para “extraordinário”, outra categoria bastante utilizada pelos três documentaristas aqui estudados. A palavra se afasta da qualidade de adjetivo e, aproximando-se da noção de “surpreendente”, “fora do comum”, assume lugar (“isento”) de constatação. “Pornográfico”, adjetivo que não ouço nem leio regularmente em aulas, palestras ou obras da antropologia, também ouvi de Salles, Coutinho e Escorel. Mais do primeiro que dos outros dois, e talvez o fato de tê-lo ouvido também de Coutinho e Escorel seja mais um indício da troca que costuma haver entre os três. A palavra, usada em sua acepção de *indecente* ou *imoral*, evoca uma condenação, e volta a reforçar o entendimento de que *ética* e *moral* são ideias que permeiam o *eidos* dos três documentaristas.

Dois encontros entre Coutinho, Escorel e Salles a que presenciei, que reuniu ainda outras três pessoas, inspiram uma discussão sobre a incorporação, no *mundo* do cinema documentário e no grupo mais restrito e seletivo que congrega os três documentaristas, de pessoas mais jovens; *noviços*, digamos. A questão foi superficialmente abordada, neste texto, a partir da fala de Escorel que narrou o processo de cooptação de Lívia Serpa, uma *noviça* nestes termos, na montagem de *Santiago*. Poderia ser aprofundada também a partir do material que minha pesquisa gerou sobre a formação de alunos de uma pós-graduação em cinema documentário; ou seja, gente que tenta se especializar, muitas vezes com o intuito de tornar-se, mesmo que não integralmente, documentarista. Seria interessante observar como os

aspirantes (ou não) a uma posição no *mundo* do cinema documentário vão tomando pé das *convenções* ou as construindo junto com integrantes já consolidados do meio.

Outra questão patente que não foi abordada aqui é a do *gênero*. Ela possivelmente teria rendido. A fala de Coutinho reproduzida logo na introdução, que menciona uma “feminilidade transcendental”, indica uma associação entre o feminino e a escuta que a conduta de Coutinho, Salles e Escorel procura praticar com rigor. Uma resposta de Coutinho (23/3/2010) sobre a figura do *montador* em seus filmes indica que sua função primeira é fornecer um olhar mais distante, menos envolvido, em relação às imagens. Curioso, nesse sentido, é o fato de ele trabalhar, há anos, com uma *montadora* que é mulher. Seria interessante analisar os “lugares femininos” no *mundo* que este trabalho dissecou.

Igualmente pertinente seria o aprofundamento do estudo do *mercado* cinematográfico, mais especificamente o do cinema documentário. As relações que a dinâmica do mercado estimula; o documentário visto a partir dos traços estéticos que o dinheiro, a perseguição dos financiamentos e a idealização da projeção em salas de cinema lhe imprimem; as solidariedades e estratégias que evoluem em decorrência dos mecanismos de incentivo são algumas dentre muitas nuances que se poderiam esquadriñar. Além disso, há o próprio *cinema* como espaço de interação, socialização, produção de conhecimento e fomento de debates. A transformação que este lócus sofreu ao longo dos tempos e o que representa, significa e permite hoje em termos sociais.

Em texto de 1932, publicado pela primeira vez em 1958, Michel Leiris (1989), que havia feito parte da expedição comandada por Marcel Griaule ao norte da África, conta sobre os etíopes de Gondar e sua crença nos *zâr*, entidades invisíveis que encarnam nas pessoas conferindo-lhes humores, traços de personalidade, doenças, males, obrigações sociais. Os *zâr* são os irmãos invisíveis dos humanos; seu *duplo*. Eva teria tentado esconder de Deus seus 15 filhos mais bonitos. O castigo divino relegou às descendentes de Eva, tanto as mulheres quanto as *zâr* fêmeas, um lugar de pouco prestígio no mundo das interações. As mulheres são por vocação ou natureza (com toda a consciência de que estes termos estão mais de acordo com minha cosmologia do que com a dos etíopes de Gondar de 1932) receptáculo dos *zâr*, mais suscetíveis aos seus caprichos. São as transmissoras dos *zâr* que incorporam a seus descendentes, juntamente com os transtornos e dívidas que tal legado implica; como

que as responsáveis, sob certo ponto de vista, pela herança, aos filhos e netos, de uma carga genética pouco desejada.

A percepção de Marcel Mauss de que o universo mágico é íntima e recorrentemente associado aos elementos ligados ao feminino – simbolizados pelo obscuro, pelo impuro etc. –, em oposição ao universo masculino – que é ligado à religião e à luz, à clareza, ao esclarecimento, por que não –, indica a posição que as sociedades praticantes da magia reservam às mulheres (MAUSS [1904] 2003, 153-4). Simmel, por sua vez, detecta no estudo sobre o *conflito* o lugar socialmente distinto reservado às mulheres. A postura agressiva que costuma ser característica dos homens em brigas e discussões força as mulheres a se tornarem guardiãs dos costumes sociais que em muitos graus as inferiorizam. Assumem e defendem o lugar da fragilidade que lhes é atribuído (SIMMEL 1964, 95).

Os exemplos mencionados refletem as interações sociais. Os tipos de hierarquias, normas e padrões que respeitam. Leiris (1989) vê a dinâmica social que a crença nos *zâr* desencadeia como um teatro. Nem totalmente encenado, nem totalmente espontâneo, é um “teatro vivido”. O curandeiro, o possuído, o público das possessões, os crentes e os descrentes, todos sabem como agir, e agem de modo a reafirmar o padrão social. Operam nestes contextos elementos similares aos que Becker identificou como *convenções*; como o choro *já previsto*, e apesar disso *não menos sincero* do luto das mulheres numa comunidade australiana do início do século XX (MAUSS 1980). Os rituais de possessão, tal qual a magia ou o conflito, reencenam, no cotidiano, a organização social. E assim, a reafirmam.

A dinâmica do *mundo* do cinema documentário, seguindo estes exemplos, inspira estudos diversos sobre o universo social porque é, em si, âmbito de constante reencenação de normas, hierarquias, valores. Neste sentido, enquadrar o *documentário* como matéria *ética* – em vez de uma questão de *verdade, realidade, causa, justiça, moral* etc. – é constatar um tema de relevância no cenário contemporâneo e como *age* de modo a organizar o social, a criar nele lugares, posicionamentos, afetos, conceitos, visões. A conformar nele *ações*.

Em diferentes ocasiões, perguntei a Eduardo Coutinho, a Eduardo Scorel e a João Salles qual era, na visão deles, o papel que cabia à *crítica* no cinema documentário. A resposta do primeiro indicou a relevância que o crivo da *crítica*, mesmo quando contestado, exerce sobre o documentarista: “Você pensa que eu não ligo quando a crítica fala que eu sou um artista? Eu adoro.” (1/4/2010). Scorel, por

sua vez, disse que “O papel da crítica é combater a hipocrisia. Nós todos somos muito hipócritas, uns com os outros” (24/3/2010). João Salles, de forma parecida, respondeu:

O papel da crítica é me dizer o que eu não sei, tem que fazer ver a coisa de um outro ponto de vista que eu não tinha visto. Não é me dizer se o filme é bom, é ruim, só isso. E isso não acontece. (SALLES. Entrevista a Arbel Griner, 29/3/2010)

A posição de *responsabilidade* para com o outro em que se colocam Coutinho, Salles e Escorel exige uma permanente autocrítica. Insuficiente por si só, ela precisa ser reforçada pelo olhar externo, pelo retorno que a avaliação vinda do “outro” proporciona. Neste trabalho, verifica-se que a interlocução entre os três personagens centrais é a materialização da crítica permanente e mútua. É uma troca de suma importância para pessoas que, menos apegadas a certezas, *identificam-se* mais com “a consciência que trabalha do Pimentel” que com frases prontas; e que mantêm vivo a análise de Mauss ([1938] 2003) que iguala a pessoa à *consciência*⁶⁹.

Preocupações análogas às dos três documentaristas encontram os antropólogos de hoje. O autoquestionamento, o debate com os pares, com os mestres e com os próprios sujeitos das pesquisas objetivam repensar incessantemente aquilo que o trabalho antropológico produz. Trata-se do que Gilberto Velho (1980) defende e chama de “heresia”, ao referir-se a uma conduta antropológica que sempre questiona e desconfia do cânone. É a partir da re-examinação permanente da obra, das relações que analisa, da pesquisa que a embasa, do meio que a estimula que podemos identificar: os valores que defendemos e produzimos, como olhamos os outros, como nos vemos, os critérios com base nos quais estabelecemos interações, a *ética* que pauta nossa *estética* e a concepção *estética* que guia nossa *ética*.

Fecho esta dissertação com mais um (último, e não muito grande) esforço de assumir o ponto de vista nativo; o estilo antitriunfalista de Coutinho, Escorel e Salles. É um desfecho não em reticências, mas em interrogação. De todo modo, imprime um tom reticente e não conclusivo ao trabalho. Olhar o *mundo* de Coutinho, Salles e Escorel, como em um documentário feito “sem mapa”, conduziu a questões muito próximas. Será que são próprias do documentário e da antropologia? Ou será matéria

⁶⁹ Ver transcrição da fala de João Salles na página 145.

mais ampla, relativa a toda uma sociedade de determinada época – ao contexto histórico, social e cultural em que vivemos? A ver...

Bibliografia

- AITKEN, Ian. *The Documentary Film Movement: an anthology*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998.
- BATESON, Gregory. "A Theory of Play and Fantasy." In *Steps to an ecology of mind*, BATESON Gregory. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.
- . *Naven*. São Paulo: Edusp, [1935] 2008.
- BECKER, Howard. *Art Worlds*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1982.
- . "A Escola de Chicago." *Mana. Estudos de Antropologia Social*, 1996: 177-87.
- . entrevista KUSCHNIR Karina. *Becker aos 80* Rio de Janeiro, (29 de agosto de 2008).
- . "A Dialogue on the Ideas of "World" and "Field". Entrevista a Alain Pessin." *Howard S. Becker's Website*. 2006. <http://home.earthlink.net/~hsbecker/articles/world.html> (acessado em 21 de Outubro de 2008).
- . "Mundos artísticos e tipos sociais." In *Arte e Sociedade – Ensaaios de Sociologia da Arte*, VELHO Gilberto (Org.). Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. 3a ed. São Paulo: Editora Globo, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção - crítica social do julgamento*. Rio de Janeiro e Porto Alegre: Edusp / Zouk, 2007.
- CLIFFORD, James. *A Experiência Etnográfica. Antropologia e Literatura no século XX.* . GONÇALVES José Reginaldo Santos (Org.). Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1998.
- CONDE, Ana Paula. *Contra a liquidação do cinema*. s/d.
<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1458,1.shl> (acessado em 17 de março de 2010).
- COUTINHO, Eduardo. *ENCONTROS*. BRAGANÇA Felipe (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho partido - tradição e renovação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- EDUARDO, Cléber. "Thomaz Reis: major ou cineasta?" *Cinética - cinema e crítica*. 2009, setembro. <http://www.revistacinetica.com.br/thomasreis.htm> (acessado em 03 de maio de 2010).
- ESCOREL, Eduardo. *Adivinhadores de água - pensando no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- . "Coutinho não sabe o que fazer." *Piauí*, 2009, agosto.
- Portal FilmeB.
http://www.filmeb.com.br/quemequem/html/QEQ_profissional.php?get_cd_profissional=PE245 (acessado em 24 de julho de 2010).
- Portal Filmreference. <http://www.filmreference.com/> (acessado em 20 de julho de 2010).
- FURTADO, Jorge, Eduardo COUTINHO, and Ismail XAVIER. "O sujeito (extra)ordinário." In *O Cinema do Real*, MOURÃO Maria Dora e LABAKI Amir. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.
- GOFFMAN, Irving. *A representação do Eu na vida cotidiana*. 13a edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1985.
- . *Forms of Talk*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981.

- GONÇALVES, Marco Antônio. *O Real Imaginado – etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Top Books, 2008.
- GRIMSHAW, Anna. *The Ethnographer's Eye. Ways of seeing in Modern Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Houaiss. *Houaiss Eletrônico*. <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=sistema&styp=k> (acessado em 28 de julho de 2010).
- HUGHES, Everett. “Ciclos, pontos de inflexão e carreiras (tradução).” In *The Sociological Eye – selected papers*, HUGHES Everett, 124-131. Transaction Books, 1993.
- LEIRIS, Michel. *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*. Paris: Fata Morgana, 1989.
- Lexikon Editora Digital. *iDicionário Aulete*. 2007. <http://www.aulete.com.br> (acessado em 27 de abril de 2010).
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: Cinema, Televisão e Vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- .; Cláudia MESQUITA. *Filmar o Real - sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- MAGNANI, José Guilherme. “De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana.” *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 17 (2002).
- MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné melanésia*. São Paulo: Abril Cultural, 1976 [1922].
- MATTOS, Carlos Alberto. “Um João, dois Eduardos.” *DocBlog*. 19 março 2008 r. <http://oglobo.globo.com/blogs/docblog/posts/2008/03/19/um-joao-dois-eduardos-94178.asp> (29 julho 2010 r.).
- MAUSS, Marcel. “A expressão obrigatória dos sentimentos.” In *Psicanálise e Ciências Sociais*, FIGUEIRA Sérvulo (Org.). 56-63. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.
- . “Esboço de uma teoria geral da magia.” In *Marcel Mauss - Sociologia e Antropologia*, MAUSS Marcel. São Paulo: CosacNaify, [1904] 2003 .
- . “Uma categoria de espírito humano: a noção de pessoa, a de "eu".” In *Sociologia e Antropologia*, MAUSS Marcel. São Paulo: Cosac Naify, [1938] 2003.
- O'DONNELL, Julia. *De olho na rua - a cidade de João do Rio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. “O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever.” *Acervo (Arquivo Nacional)* 39, no. 1 (1996): 13-37.
- PONTES, Heloísa. “A paixão pelas formas: Gilda de Mello e Souza.” *Novos Estudos (CEBRAP)*, Março 2006: 87-105.
- SALLES, João Moreira. “A dificuldade do documentário.” In *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*, MARTINS José de Souza, ECKERT Cornélia e NOVAES Sylvania Caiuby. Bauru: EDUSC, 2005.
- . “O cinema do real”, MOURÃO Maria Dora e LABAKI Amir, 284. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- SIMMEL, Georg. “La moda.” In *Cultura femenina y otros ensayos*, SIMMEL Georg. Barcelona: Alba, 1999.
- . “A metrópole e a vida mental.” *O Fenômeno Urbano*, VELHO Otávio G. (Org.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1903] 1967.
- . “Conflict.” In *Conflict and the Web of Group Affiliations*, SIMMEL Georg, 11-123. NY/London: NY/London: The Free Press/MacMillan Publishers, 1964.
- . *The Philosophy of Money*. London: Routledge and Kegan Paul, [1900] 1978 .
- . “The Triad.” In *The Sociology of Georg Simmel*, WOLFF Kurt (Ed.), 145-161. New York / London: The Free Press/Collier MacMillan Publishers, [1908] 1950 .

SINGER, Ben. “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular.” In *O cinema e a invenção da vida moderna*, CHARNEY Leo R. e SCHWARTZ Vanessa (Orgs.). São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

STOCKING JR, George W. *Observers Observed - essays on ethnographic fieldwork*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1983.

STUBB, Liz. *Documentary filmmakers speak*. New York: Allworth Communications Inc, 2002.

THORNTON, Robert J. “Imagine Yourself Set Down...”: Mach, Frazer, Conrad, malinowski and the Role of Imagination in Ethnography.” *Anthropology Today*, Outubro 1985: 7-14.

TYLOR, Edward. “A Ciência da Cultura.” In *Evolucionismo Cultural - textos de Morgan, Tylor e Frazer*. CASTRO Celso (Org.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1871] 2005.

UOL. *Portal UOL Educação*. <http://educacao.uol.com.br/biografias/ult1789u800.jhtm> (acessado em 24 de julho de 2010).

VELHO, Gilberto. “O antropólogo pesquisa em sua cidade: sobre conhecimento e heresia.” *O Desafio da cidade*. VELHO Gilberto (Org.). Rio de Janeiro: Campus, 1980.

WEBER, Max. *Economia e Sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. Vol. I. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991.

WELLER, Fernando. *Revista AV - AudioVisual (São Leopoldo)*. 2006.

<http://www.revistaav.unisinos.br/index.php?e=2&s=9&a=41> (acessado em 31 de julho de 2010).

TODOS OS FILMES CITADOS NESTE TRABALHO TIVERAM AS REFERÊNCIAS DISCRIMINADAS EM NOTAS AO LONGO DO TEXTO.