

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE GRADUAÇÃO COM HABILITAÇÃO EM AUDIOVISUAL

JOSÉ ALBERTO PROCÓPIO RODRIGUES DA CUNHA

O DOCUMENTÁRIO E A ALTERIDADE

BRASÍLIA
2021

JOSÉ ALBERTO PROCÓPIO RODRIGUES DA CUNHA

O DOCUMENTÁRIO E A ALTERIDADE

Trabalho apresentado no curso de graduação com habilitação em audiovisual da Universidade de Brasília.

Orientador: Dr. Mauricio Fonteles

BRASÍLIA
2021

RESUMO

Esta pesquisa discute a relação do Documentário com a Alteridade, desde o encontro, durante a gravação e na edição. Para discorrer sobre os efeitos criados pela relação de alteridade observaremos os documentários e registros de gravação de Nanook, o Esquimó (1922), Eu, um Negro (1957), Edifício Master (2002) e também do trabalho próprio O Caminho dos Cristais. Esse último, que é a origem das questões da pesquisa, são discutidas as escolhas feitas e relacionadas com a prática e dificuldades da realização de uma filmagem documental. Este estudo de caso busca expandir a discussão sobre a relação criada na produção de um Documentário e os efeitos no produto final.

Palavras-chave: Documentário; Alteridade; Filmagem; Gravação; Edição.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	5
REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO.....	9
DESENVOLVIMENTO	
A alteridade e o Documentário.....	17
A alteridade e a Gravação.....	18
O sorriso de Nanook.....	19
Eu, um Negro e Jean Rouch.....	23
Edifício Master e Eduardo Coutinho.....	25
A alteridade e a Edição.....	27
A verdade de dentro da cena.....	29
CONCLUSÃO.....	34
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	37
FILMOGRAFIA.....	38

Introdução

Quando se liga a câmera, é criada uma relação entre aqueles que filmam e os que são filmados. Uma relação que começa desde o encontro, mas ela ganha outras proporções com a filmagem envolvida. E como qualquer interação, tem o poder de transformar todos os envolvidos, dependendo de como cada um se relaciona durante o processo. A relação de alteridade, criada nessas situações, expõe as diferenças e explicita a identidade dos indivíduos. Criando um contraste entre as diferentes formas de ser, em todos os detalhes, demonstrando como várias ações, jeitos de falar, a forma de interagir com os outros, são todos exemplos de características múltiplas que demonstram que não há normal a partir do encontro.

E o que acontece com o que foi gravado? Como o material se transforma enquanto está acontecendo um choque de perspectivas entre os que filmam e as pessoas que se apresentam à câmera? A experiência única que aconteceu não tem só um lado, e a interação entre os lados que move a gravação. Mesmo assim, é muito comum em Documentários focar somente nos entrevistados, reduzindo ou até excluindo as imagens da equipe de filmagem, escondendo uma parte da interação. Também explicam a situação do encontro através de um narrador. Entretanto, desde o encontro e a maneira de se interagir nele, as escolhas da produção e da equipe, e tudo que acontece antes e durante a gravação estão nas imagens. O que foi exposto na câmera, e conseqüentemente no material que será editado, é fruto de uma relação. Levantando a questão: como a relação criada entre os dois lados da câmera irá influenciar a imagem, som e sentido do que aconteceu durante a gravação?

Esta pesquisa buscará discorrer sobre esses processos transformadores do encontro até eles virarem filme, especificamente para o Documentário, as influências das escolhas da produção, do dispositivo e da edição no que fica registrado e a representação na mensagem final. Para explicar as origens desta pesquisa é preciso contar de um Documentário realizado em 2019 e 2020: O Caminho dos Cristais. Filme que foi gravado durante uma etnografia sobre ex-garimpeiros de quartzo da Chapada dos Veadeiros, realizada pela antropóloga Júlia Tossin. Sem muitos recursos, o Documentário foi gravado somente por mim e pela pesquisadora, operando duas câmeras, dois microfones e uma *steadicam*, aparelho que serve para a estabilização da câmera, no cerrado goiano. Apesar das

limitações de produção, realizamos seis entrevistas, com dois ex-garimpeiros, uma ex-garimpeira e com o neto de um dos mais importantes comerciantes de cristal da região. Em meio a pesquisa, um de nossos interlocutores tomou um lugar de protagonismo e metade das entrevistas foram gravadas com o guia, raizeiro e professor de garimpo: Seu Dedé.

Assim, como equipe de pesquisa criamos uma relação de alteridade, e começamos a entender a história de onde estávamos e com quem conversávamos. Um homem que foi garimpeiro desde dos 12 anos e nos mostrou muito mais que o garimpo, nos contou das plantas medicinais que conhecia da região, da formação do parque nacional, dos primeiros cursos de guias que tiveram por ali, dos primeiros estrangeiros que compraram casas ali. Contou da própria vida com o coração aberto, e tudo que queríamos era escutar mais.

Depois de três viagens à São Jorge e crescendo nosso entendimento sobre o tema a cada pergunta, percebemos que o que começa sobre garimpo se tornou bem maior. Já que as técnicas de prospecção e de cavar, necessita de vários outros conhecimentos em conjunto, não se limitando ao entendimento de como os veios de quartzo perambulam sob a terra. Isso acabou tornando o tema de pesquisa e filmagem mais difuso e mais complexo. Descobrimos também, que depois de vários anos nesse trabalho, como foi a transição para se tornarem guias depois da proibição da única fonte de renda da região, o garimpo. Nos coube entender, depois de tanto perguntar a nossos interlocutores como eles faziam cada coisa, que entramos como alunos de uma história antiga, guardada nas memórias, vozes e corações daqueles que por tantos anos viveram de cavar o chão. Ao escutar e registrar todas essas falas carregadas de importância, percebemos a responsabilidade de quem filma com uma história de vida e buscamos descobrir como filmar, editar e representar dentro do documentário, respeitando seu Dedé dentro da própria realidade e não simplificá-lo em um personagem raso.

Para poder discorrer sobre as questões levantadas será necessário dividir e organizar esta pesquisa. Começando com a relação criada entre os cinegrafistas e os interlocutores, e como elas influenciam as gravações. Uma questão histórica presente desde os primeiros documentários, como em **Nanook, o Esquimó (1922)**, o encontro e a alteridade são essenciais para uma maior compreensão da mensagem final da obra. Esse filme é um ótimo exemplo para analisar a interação nessas relações, já que foi um sucesso comercial e ele criou uma percepção

estereotipada do povo Inuit, também conhecida como o 'esquimo' com o casaco de peles e sorridente na frente de um iglu, presente em diversas marcas de refrigeração e em outras representações midiáticas. A imagem foi construída a partir da visão de Robert J. Flaherty, e seus pares, eles fizeram pedidos e instruções para a gravação e contaram uma história que não mostra este encontro, deixando quem assistisse acreditar que aquelas cenas eram cotidianas para aquelas pessoas. Exemplificando essas influências do momento do encontro.

Este filme será o primeiro Documentário observado, utilizaremos o texto "O sorriso de Nanook", de Marco Antonio Gonçalves, que pesquisou os registros e anotações da época do filme, inclusive do próprio Flaherty, e mostra um pouco de como foi a relação criada neste famoso documentário. A partir destes registros vamos relacionar a visão do diretor, e de toda equipe, com as grandes influências na imagem final da obra e na percepção que se terá dos interlocutores.

Os outros filmes que fazem parte deste trabalho são exemplos das filmografias feitas por Jean Rouch e Eduardo Coutinho, demonstrando como as diferentes abordagens sobre a alteridade têm diferentes resultados, buscando maior entendimento da influência da aproximação aos interlocutores.

Também será abordado o conceito de dispositivo, ou filme-dispositivo, que é central quando se discute a relação de alteridade dentro do Documentário. Já que esse momento do contato com o outro, a maneira que se aproximam, é o motivo da criação de um dispositivo. Com esse conceito os cineastas criam regras auto impostas, justamente definindo anteriormente como a abordagem será feita, e ao relacionarmos com o conceito de alteridade, buscaremos compreender como estes dois afetam o encontro fílmico. Este é um conceito posterior ao filme **Nanook**, mas que nos iluminará na questão de como a relação que foi criada no encontro incorpora integralmente o produto final, mesmo que em vários casos, incluindo o de **Nanook**, é construído para ser invisível.

A partir de discutir o encontro e a gravação, há outra etapa a se considerar: a edição. A transformação do que foi registrado em uma narrativa. Um processo que gera grandes transformações de sentido, classicamente pelas técnicas de edição como imagens cortadas ou incluídas, como os planos são montados, raccords e composições. E também pelas escolhas de abordagem e de representação que acabam passando uma mensagem de quem diz, mas também de quem edita. Essa última parte que também tem uma grande história, no cinema de ficção e no

documentário, de se tornar invisível no produto final. Discussão que visa aprofundar a importância da relação de alteridade criada durante todo processo do filme, que finalmente conclui uma representação, delineando o que foi dito a partir do viés dos criadores.

Referencial Teórico-Metodológico

Para poder começar a discutir as influências de alteridade é necessário apresentar conceitos essenciais do Documentário, mas antes disso vamos contextualizar mais profundamente como esses questionamentos surgiram com a realização do filme com os ex-garimpeiros de cristal. O caminho dos cristais nasce de uma etnografia, e nossas escolhas buscaram as técnicas desse modo de pesquisa. No nosso caso do estudo específico da antropologia da técnica, então buscamos entender e ver como era feito o garimpo e perguntar o que não entendemos. Entretanto, no calor do momento em uma produção sem financiamento e com muita inocência e inexperiência, as escolhas de locação e de entrevistas seguiram uma lógica pragmática de como entrevistar e gravar com o menor custo possível. As filmagens tinham inicialmente um ideal de registro, sem a grande pretensão de se tornar documentário.

Durante a primeira conversa com o protagonista, somente conhecendo seu Dedé, já queríamos ligar a câmera e o gravador de tanto escutar histórias incríveis que ele viveu ou que aconteceram naquele lugar. Mesmo sendo um passado relativamente distante, não parecia apagado ou inalcançável, já que seu Adelídio, apelidado de Dedé, nos contava quem e onde, apontando para direções que não compreendemos ao que se referia, era perceptível que ele falava da história do lugar onde estávamos. Então desde a primeira conversa, acumulamos muitas informações, dúvidas e tínhamos muitos lugares a ir. Continuamos a dever alguns desses lugares. Como uma equipe de pesquisa e produção tentamos ir ao maior número de garimpos possíveis, o do cristal rosa, do segredo, o garimpão e o da estiva, que são no parque nacional, o da pedra escrita, que têm pinturas rupestres, e vários outros que só quem viveu por ali durante vários anos de garimpo poderia entender a profundidade e dimensão de cada uma daquelas direções, entre roças e currutelas, debaixo do sol goiano.

Então acabamos de conhecer um universo bem mais complexo e extenso que primeiramente imaginado, um exemplo é que eu já tinha ido ao parque nacional da Chapada dos Veadeiros anteriormente, e andando pelas trilhas acabei encontrando pequenos pedaços translúcidos duros como vidro. E me perguntei como era possível aqueles inúmeros pequenos cacos de vidro pelo chão e quantas garrafas seriam necessárias para aquela quantidade que cobria uma grande área,

saí sem resposta ao mistério. Para alguns anos depois, em uma entrevista desta etnografia, entender sobre o lascar do cristal, processo árduo de limpar o cristal sujo, e escutar, pela dona Tila, que em noite de lua cheia as ruas de São Jorge brilhavam de tantos pedacinhos de cristal que ficavam pelo chão, em uma cidade que quase todos moradores os produziam diariamente. Entramos nessa história com pouca informação e isso gerou a maior força que tivemos para a pesquisa e filmagem: a curiosidade por um universo vasto, interessante e complexo.

Figura 1 - Entrevista com seu Dedé no parque nacional



Fonte: O caminho dos cristais, Júlia Tossin e José A. Procópio, 2019.

Nas próximas duas viagens nós preparamos mais as filmagens e entrevistas, aproveitando que seu Dedé não tinha estranhamento com a câmera, ou pelo menos o efeito câmera não o impedia de contar muitas histórias de diversos tempos com entusiasmo e alegria. Com o intuito de observar as técnicas de prospecção e de garimpo nós direcionamos a um garimpo antigo e pouco utilizado, e que tinha o misterioso cristal rosa. No meio do cerrado tivemos a oportunidade de nos conhecer melhor e acompanhar o processo do garimpo, sem receio para filmá-lo, o segui com uma *steadicam*, que gerou algumas das cenas mais lindas registradas. E mesmo sem encontrar o garimpo paramos onde eles faziam o acampamento debaixo das

árvores para entrevistá-lo, como um bom falador, seu Dedé continuou ampliando nossos horizontes daquele passado e trazendo muita verdade a cada fala. Mesmo que só pela a entrevista levaríamos todo o material sob o sol e a chuva do cerrado só pela oportunidade de conversar mais, ainda tivemos a alegria de encontrar os cristais rosas antes de ir, em uma última busca feita pela insistência de um velho garimpeiro. Trazendo mais um significado que seria quase impossível planejar de antemão, o achar, a busca, a perda, e todos esses sentimentos na prospecção dessa pedra de valor escondida no chão. Ver os sorrisos e alegria de encontrar, depois de tanto procurar, me levou a entender mais sobre uma paixão por esta busca e uma saudade nostálgica sobre o garimpo, que nos permitiu perguntar mais e mais a seu Dedé, em meio a tanta alegria e excitação. Perguntamos sobre uma história que ele queria contar e o acompanhamos como bons e curiosos ouvintes, que se torna a maior força das imagens, a energia e verdade de seu Dedé em conversar sobre essa grande jornada que viveu.

Nas seguintes viagens, buscamos expandir os temas, perguntando sobre a história de como os pais dele chegaram ali e de como era a relação deles. Quando começou a trabalhar com o garimpo e os diferentes tipos de prospecções que fez parte durante a vida. O acompanhamos quando ministrou um curso de plantas medicinais do cerrado para guias turísticos. E também nos direcionamos ao parque nacional e perguntamos sobre as experiências e dificuldades de ser guia turístico. A importância de gravar a ação e poder mostrar alguém em seu lugar de especialidade, que é como seguimos com a etnografia, para poder compreender melhor todos os conhecimentos agregados. Permitiu que aquele universo se expandisse e a partir disso não é possível reduzir seu Dedé ou qualquer dos ex-garimpeiros a esta profissão. E quando nos aproximamos mais e mais, tivemos mais intimidade e conhecemos as outras partes do que foi viver ali.

Após essa contextualização posso afirmar que o nosso dispositivo teve as regras e o formato da etnografia, que se baseia em um contato intenso e extenso buscando uma imersão dos significados culturais do outro, em outras palavras fizemos uma observação participante. Para poder vivenciar esse normal de dentro. Essa aproximação nos gerou liberdades, de perguntar tudo que pudéssemos e quisermos, e limitações já que tínhamos que estar nos lugares importantes nessa história. Também esteve dentro de nossas regras o respeito por nossos interlocutores nas próprias regras sociais. Como pediria aquele senhor para colocar

um microfone por dentro da blusa, se quando pedimos que tirasse o chapéu, para ter mais luz em seu rosto, ele recusou. As liberdades e constrições de diferentes filmagens são muito específicas e individuais, e geram dificuldades e soluções de difícil replicação. Isso demonstra a importância do dispositivo e da aproximação dos interlocutores para a produção de um documentário.

Tivemos o respeito por ele, talvez até demais, mas isso nos permitiu uma conexão muito profunda, de alunos junto ao professor. Ele tinha muito a dizer para aqueles que queriam ouvir. E seu Dedé, que hoje em dia é guia, adorou esses turistas diferentes que não queriam ir nas mesmas cachoeiras de sempre, e tinham interesse sobre ele e o garimpo. E observando e participando, fizemos uma caminhada juntos guiados, em mais de um sentido, por seu Dedé.

Desde o primeiro contato com Seu Dedé, percebi que para entender tudo aquilo que ele me contava sobre as formas de garimpar, como caçar cristal, como o cristal aparece na “raiz do capim”, eu precisaria botar a mão na massa e aprender a garimpar cristal. Esse engajamento meu e de meu parceiro de campo fez com que Seu Dedé se tornasse nosso professor de garimpo. Desde então, Seu Dedé nos dava ‘tarefas’ e nos levava cada vez mais distante, seguindo uma proposta de aula criada por ele mesmo. Assim como proposto por Sautchuck e Sautchuck (2014), essa abordagem etnográfica permitiu que nos aproximássemos de outra forma ao nosso tema de estudo, o garimpo de cristal, estabelecendo um contato complexo com esse universo. Foi com as aulas de Seu Dedé que caminhamos nas trilhas de antigos garimpeiros, buscamos os veios, extraímos cristais e as histórias de Seu Dedé. Era durante as caminhadas que nosso professor contava sobre seu passado e presente, ao mesmo tempo em que explicava sobre as funções de uma planta medicinal. Era quando ele contava sobre as dificuldades do garimpo, sobre como era comum o garimpeiro passar quinze dias fora em um garimpo distante, na companhia de uma ou duas pessoas; que era comum criar um acampamento nos garimpos distantes e ficar lá “mais de mês”; que carregar o cristal era difícil e muitas vezes era preciso escolher qual cristal levar; que o garimpo era perigoso, e que ele e seu irmão muitas vezes “escaparam da morte do cristal”: conseguiram sair da crata antes que esta desabasse. (NOLETO, 2020, p. 86-87)

Como refletido na pesquisa da Júlia, assumimos um papel de alunos e inclusive com tarefas. Então, não chegamos como documentaristas experientes e com muitas escolhas feitas. Chegamos com uma busca para entender aquela realidade, não ao encontro de uma verdade finita e absoluta, mas a partir de conhecer mais características, importâncias e mais do natural ou normal de seu Dedé e dos outros ex-garimpeiros, empatizando com outras verdades. De uma maneira que funcionou, que gerou belas cenas e imagens, e fomos capazes de nos conectar e aprofundar o tema junto dele. Entretanto, o viés da pesquisa sobre a

técnica foca especificamente no garimpo e conhecimentos correlatos, trazendo uma diferente realidade ao registro feito. Mesmo com todo respeito e com a importância dada a conhecer o universo que entramos, havia verdades minhas e de Júlia que encontravam as múltiplas realidades presentes nas pessoas e no local.

Chegando na questão chave como a relação, a amizade ou não, a intimidade criada, os locais de encontro e detalhes que não há como numerar, que vão de como tratamos os entrevistados a distância da câmera, transformam a imagem, som e sentido do que foi gravado. Nunca fomos à casa de seu Dedé até dois anos após as gravações, para mostrar o filme editado. A alteridade estava ali, éramos estrangeiros a aquele mundo e muito do que foi dito era estranho ou diferente a nós, como nosso dispositivo de pesquisadores precisando de informações interage com aquele senhor que guia 5 vezes por semana em quase todas semanas do ano, levando grupo de estrangeiros de até dezenas de pessoas.

A percepção da relação de alteridade criada, não resolve mas complexifica, já que agora o documentário fala do encontro de diferentes verdades. Sabendo que teria sido diferente se tivéssemos feito qualquer outra aproximação. Pode se colocar que não há transformação já que a relação cria uma nova verdade, entretanto todas as ações no encontro geram reações no outro e as transformações de sentido são instrumentais na criação do novo. Uma pergunta sem uma real resposta, compreendendo que são múltiplas respostas, mas que seu desenvolvimento aumentará as perguntas e crescerá o entendimento de como esse encontro do Documentário pode ser. Assim como acontece em uma etnografia, como é apontado na pesquisa da Júlia.

Essa foi a primeira vez que Seu Dedé me falou “agora você viu a dureza que o garimpeiro passa”. Naquele momento, entendi como era importante para Seu Dedé eu estar ali decidida a aprender sobre o garimpo e dizendo com força que queria aprender sobre aquele mundo. A prática, nessa situação, estava gerando e regenerando conhecimentos. Assim como colocado por Ingold, o conhecimento não estava sendo passado, estava sendo lembrado, gerado e regenerado (INGOLD, 2004). (NOLETO, 2020, p. 88)

Percebendo as múltiplas verdades possíveis de um encontro, como definir o Documentário e como este pode retratar a realidade passando pelo processo inevitável da relação de alteridade.

The definition of “documentary” is always relational or comparative. Just as love takes on meaning in contrast to indifference or hate, and culture takes on meaning in contrast to barbarism or chaos, documentary takes on meaning in contrast to fiction film or experimental and avant-garde film. Were documentary a reproduction of reality, these problems would be far less acute. We would then simply have a replica or copy of something that already existed. But documentary is not a reproduction of reality, it is a representation of the world we already occupy. It stands for a particular view of the world, one we may never have encountered before even if the aspects of the world that is represented are familiar to us. We judge a reproduction by its fidelity to the original—its capacity to look like, act like, and serve the same purposes as the original. We judge a representation more by the nature of the pleasure it offers, the value of the insight or knowledge it provides, and the quality of the orientation or disposition, tone or perspective it instills. We ask more of a representation than we do of a reproduction. (NICHOLS, 2001, p. 20-21)

Aproveitando a definição de Documentário de Nichols, pode-se afirmar que a forma é bem disforme, já que esta parece ser uma categoria que inclui trabalhos completamente diferentes. Então fechá-lo em uma definição não seria nada menos que reduzi-lo. Para avançar sobre a forma é importante passar por suas diferentes escolas. Esses múltiplos movimentos, trabalham de maneiras específicas da forma de se fazer Documentário. Os filmes passaram por um processo empírico ao longo dos anos, onde cada uma das obras tinham as qualidades e defeitos analisados, e outros autores ou os mesmos utilizavam dessas informações para reaplicar os que consideravam forças e evitar os problemas ou fraquezas. Também criando inúmeras saídas criativas para cada uma das barreiras percebidas. E com essa característica múltipla do Documentário, nenhuma dessas escolhas podem ser definidas como erros ou acertos, pois em outros contextos todas as escolhas serão mais uma vez testadas.

To some extent, each mode of documentary representation arises in part through a growing sense of dissatisfaction among filmmakers with a previous mode. In this sense the modes do convey some sense of a documentary history. The observational mode of representation arose, in part, from the availability of mobile 16mm cameras and magnetic tape recorders in the 1960s. Poetic documentary suddenly seemed too abstract and expository documentary too didactic when it now proved possible to film everyday events with minimal staging or intervention. Observation was necessarily limited to the present moment as filmmakers recorded what happened before them. But observation shared a trait, or convention, with poetic and expository modes of representation: it, too, camouflaged the actual presence and shaping influence of the filmmaker. Participatory documentary took shape with the realization that filmmakers need not disguise their close relationship with their subjects by telling stories or observing events that seemed to occur as if they were not there. (NICHOLS, 2001, p. 101)

Mesmo sendo disforme, todas diferentes escolas do Documentário falavam de uma ou múltiplas verdades, que talvez seja a única definição possível para tão abrangente categoria. E essas escolas se diferenciam exatamente em como aproximar ou retratar tais realidades, observando as diferentes aproximações que podemos perceber os diferentes resultados.

Exatamente pela lógica de construção empírica do Documentário que veremos uma das primeiras versões de contar uma verdade, como a categoria diz: com uma aproximação ficcional. Aqui, as ficções hollywoodianas serão simplificadas ao trabalho mais famoso e mais interessante para esta pesquisa **Nanook, o Esquimó (1922)**. Em que o autor, Robert J. Flaherty, escolheu mudar os nomes dos Inuit para o filme. Montou a família de personagens com quem queria e simplesmente mentiu como Allakariallak, o Nanook do filme, morreu após as gravações. Colocado assim, é fácil concordar com a completa ausência de realidade, entretanto este documentário é mais complexo que isso. E sim, há verdade em Nanook.

Colocar todas essas discussões, de alteridade e múltiplas verdades, junto de Nanook, é anacrônico e pode parecer uma injustiça com um trabalho que popularizou o Documentário em seu tempo. A aproximação que aqui será utilizada não tem a intenção de apresentar erros ou acertos mas discutir a forma e aproximações utilizadas com o objetivo de buscar mais entendimentos sobre o dispositivo e a representação. A crítica sobre o filme é que este fez uma representação que mostra como exóticos os Inuit, exemplificado por como as imagens de **Nanook** foram utilizadas após o filme. E nem faz sentido entrar em uma questão de intenção de Flaherty e da equipe, mas no resultado percebido nas representações de 'esquimós' posteriores. Os filmes de Flaherty foram categorizados no livro 'Introdução ao Documentário' de Bill Nichols como Ficções Hollywoodianas, inclusive sendo caracterizada pela ausência de realidade. A discussão entre a ilusão e realidade, ficção e documentário se aprofunda nessa obra, e veremos no próximo capítulo, detalhes da relação de alteridade e a influência das aproximações nos resultados.

O processo naturalmente empírico do documentário trouxe as críticas e forças desses trabalhos e se desenvolveram outras escolas e práticas, com as próprias forças e críticas possíveis. Entretanto iremos diretamente à década de 60 com o cinema verdade, e como esse movimento transforma a relação com a

verdade na linguagem documental. Classificado por Bill Nichols como modo observacional, eles distanciaram a câmera com o propósito de interferir menos na realidade registrada. Um movimento marcado pelo surgimento de equipamentos mais portáteis e a possibilidade de um som direto, mesmo que com bastante ruído dos áudios gravados no momento. O ideal era não interferir, sons captados no local e sem muita edição. Com planos longos buscando uma realidade mais pura, e nesse sentido também se abolia a narração.

O representante desses trabalhos será Jean Rouch, que junto com Edgar Morin cunharam o cinema verdade, cineastas que utilizando da linguagem de Flaherty também usaram a ficção em um documentário: **Eu, um Negro (1957)**. Um filme que foi gravado em nove meses na cidade que era a capital da Costa do Marfim, Abidjan, e depois foi editado em Paris. Discutiremos no próximo capítulo sobre a abordagem e a relação de alteridade.

Esse trabalho não tem o intuito de fazer uma análise completa da história do documentário, ele tem a intenção de olhar a trabalhos pontuais interessantes para a relação da alteridade e com as aproximações aos interlocutores desses filmes. Observamos filmes que expandiram minha interpretação do que é um documentário, ou filmes que permitiram a existência de *O caminho dos cristais*. Vamos entrar nas técnicas e dispositivos dos trabalhos de Eduardo Coutinho, já que depois de assistir **Edifício Master (2002)**, é possível imaginar um filme constituído completamente por entrevistas, sem cartelas ou narração para explicar o que acontecia e permitir que a cena e a linguagem cinematográfica transmitam as verdades do documentário.

Os trabalhos de Coutinho podem ser classificados no modo participativo na classificação de Nichols, pela perda de medo da quebra da ilusão mostrando a equipe e tendo como central a relação criada entre os dois lados da filmagem, entretanto o que mais os caracteriza são os usos de diferentes dispositivos.

Para o diretor, o crucial em um projeto de documentário é a criação de um dispositivo, e não o tema do filme ou a elaboração de um roteiro — o que, aliás, ele se recusa terminantemente a fazer. O dispositivo é criado antes do filme e pode ser: “Filmar dez anos, filmar só gente de costas, enfim, pode ser um dispositivo ruim, mas é o que importa em um documentário.” (LINS, 2004, n.p.)

Desenvolvimento

A alteridade e o Documentário

A Antropologia junto com os trabalhos etnográficos foram pioneiras do uso em campo dos equipamentos de registro de imagem e som, a mobilidade desses equipamentos foi inicialmente quase impossível e eventualmente os primeiros equipamentos com essas propriedades tinham muitas falhas e fragilidades. Problemas que não impediram os pesquisadores que buscavam registrar diferentes acontecimentos ao redor do mundo. Com vários exemplos acontecendo dentro das terras brasileiras, como o uso dos cilindros fonográficos de cera para gravar as línguas indígenas e muitos dos primeiros registros de vídeos de viagens, como também feitos por Lévi-Strauss em alguns lugares por aqui.

Entretanto, muitas vezes trazem essa documentação de povos que foram tratados como primitivos, já que muitos pensadores ocidentais acreditavam, na época dos primeiros registros visuais até hoje em dia, na evolução das sociedades, colocavam esse outro como um povo degenerado e que possivelmente também estava prestes a ter um estilo de vida antiquado extinto. Uma visão parcial, como em vários outros trabalhos há entendimentos mais interessantes desses outros povos, como os trabalhos de Franz Boas que veremos a seguir. Mesmo com várias interpretações e diferentes formas de agir, a representação exotizada é histórica, com uma visão que reduz outras formas de viver. Muitas filmagens iam exatamente atrás do que era exótico, com nenhuma possibilidade de tratá-los diferentemente.

Com muito estudo e revisão de trabalhos anteriores a visão exotizadora foi questionada, e outras interpretações foram trazendo a multiplicidade para aquele ideal retificador. Trazendo a alteridade como questão central quando pessoas de cosmovisões diferentes se encontram, e também buscando uma representação menos exotizadora do outro.

O Documentário e a Antropologia se unem nesse processo de registro, e se unem na importância da alteridade. Como muitos desses filmes buscam as diferenças e tentam mostrar outras formas de se viver, onde a interação com o outro é protagonista. As duas diferentes interpretações de viver entram em conflito ou dissonância. Sabendo que toda a forma da linguagem cinematográfica será determinada por quem segura a câmera, há uma relação entre diferentes grupos de pessoas com diferentes interpretações da vida, de conceitos, de palavras e até de

um sorriso se unindo para criar um filme. Em minha visão, é inseparável a alteridade do ato de gravar um documentário, e as consequências dessa relação se tornam imagens, que criam uma diferente responsabilidade no momento da entrevista ou tomada. Uma visão que existe a partir de um grande interesse pelo modo de viver do outro.

Como ocorreu em *Nanook*, foi pelo interesse antropológico de Flaherty e a esposa Frances Hubbard que o filme foi gravado, eles fizeram dez dessas ficções documentais e passaram por volta de dois anos pesquisando nas comunidades que filmaram. Demonstrando uma importância pela pesquisa sobre a realidade desses outros e morando nos lugares que gravariam, buscando uma imersão àquele universo. Na filmagem com os Inuit, fizeram uma primeira gravação que durou um ano, e depois de fazer algumas exposições o negativo de nitrato pegou fogo e essa primeira versão foi perdida. Depois, começaram essa segunda versão, que conhecemos hoje, e a partir da recepção do primeiro filme, que tinha uma estética mais parecida com os filmes de viagem, escolheram aproximar as gravações com a narrativa ficcional. O Filme *Nanook* busca uma narrativa imagética para representar a vida na comunidade Inuit. Assim como a imagem é importante nas etnografias para entrar um pouco mais no universo do outro.

A fundação da etnografia moderna é indissociável da lógica imagética, uma vez que Malinowski usa como fórmula narrativa o bordão “imagine yourself” na construção de sua etnografia sobre Trobriand. Conclamava, assim, o leitor a entrar em uma narrativa imagética ancorada na importância dada ao conceito de imaginação, possibilidade de formar imagens do mundo ou apreendê-lo como imagem (cf. Thornton, 1985: 8-9).⁵ Há, portanto, uma equivalência entre documentário flahertiano e etnografia, uma vez que ambos são capazes de dar a ver mundos outros. (GONÇALVES, 2019, p. 544-545)

A alteridade e a gravação

Seguindo as influências da alteridade, busco exatamente o ponto da tomada como crítico. A maioria dos trabalhos documentais tem encontros anteriores à tomada, entretanto o momento da filmagem tem uma força diferente e têm resultados que podem ser vistos até um século depois. Na hora de ligar a câmera existem pedidos que não podem ser feitos em outros momentos, já que é necessário arrumar questões pela imagem, som e até pelo filme, que gera mais poder de quem filma sobre aqueles a quem a câmera aponta. Ainda mais com a

grande importância da filmagem, que é central nas cenas que vemos, e as decisões de filmar como ou o que focalizam, formam e evidenciam o que é importante dentro da imagem, então toda a parte da linguagem visual escolhida pelos produtores determina a forma da narrativa colocando aquele outro como personagem dentro daquele universo.

Qual o efeito sobre a imagem do outro, que está a responder e interagir com os que gravam, será central aos que assistem e possibilita uma relação de alteridade à distância com o público. Em outras palavras, quem filma está utilizando a intimidade de uma conversa com um outro, criando sua própria relação de alteridade enquanto grava, e nas exibições do filme final tem um personagem que cria uma relação com cada uma das pessoas no público. Isso para mim é uma das forças do documentário e tem que ser utilizada com respeito àquelas pessoas que se tornaram personagens. A ilusão de que a câmera não existe esconde parte da relação para o público, deixando a relação velada na narrativa. Uma ação que corta metade da relação em cena, deixando o personagem agindo sem uma outra parte relacionada. Lembrando que esta outra parte, de cineastas e entrevistadores, escolheram e tiveram muitas ações que influenciaram ou até determinaram como uma pessoa viria a ser personagem. Deixando o personagem ou personagens sozinhos nas ações que têm em cena, escondendo muito do porquê aquela pessoa fez as cenas registradas.

O sorriso de Nanook

Após apresentar a relação do Documentário, Antropologia e das Etnografias e contando um pouco desta história, continuaremos com **Nanook**. Muitas vezes considerado o primeiro dos documentários, que foi um sucesso e teve mais atenção que ficções, no sentido clássico, nas bilheterias americanas. Este filme entra na categoria das ficções Hollywoodianas de Nichols, com a crítica colocada como ausente de realidade. **Nanook** contém cenas planejadas, a família foi montada, com os produtores escolhendo nomes e quem ficaria em qual papel, faz sentido colocá-lo como ficção. Como essa história falaria ou representaria a realidade.

Falamos antes de como Flaherty deu importância da pesquisa e de estar dois anos na comunidade Inuit para fazer as cenas foram gravadas, com as duas gravações e toda a pesquisa foram oito anos em contato com eles. As duas diferentes versões são chave para aprofundar no sucesso da segunda, após uma

abordagem comum naquele tempo. Há essa revolução no formato desse tipo de filme, uma ficção que cria desenhos dos personagens. Mostrando pequenas narrativas, compostas pela produção estrangeira, que representam o que era viver como um 'esquimó'. Uma técnica que foi brilhante no próprio tempo, os Inuit eram estudados nas escolas estadunidenses, e um filme, certas horas cômico, que mostrava o grande caçador Nanook, foi um grande atrativo àquele público.

O sucesso de Nanook foi estrondoso; as críticas dos jornais reverberavam o advento de uma nova fase no cinema. O público e os produtores de cinema estavam saturados dos melodramas, das histórias "água com açúcar" do cinema hollywoodiano, dos atores teatrais, da performance histriônica, do excesso de cartelas. Nanook era o demiurgo de uma nova era do cinema moderno, batendo em bilheteria os filmes de ficção de Hollywood de sua geração. (GONÇALVES, 2019, p. 545)

Entretanto, percebendo o filme a partir das escolas de Documentário que surgiram depois, todos estudos antropológicos feitos sobre os Inuit e todas críticas feitas ao filme podemos compreender mais a parte de Flaherty nessa relação. A verdade apresentada na versão final do filme tem a visão exótica dos Inuit, em cenas por todo o filme e em boa parte das cartelas e falado que as terras são inóspitas e a motivação principal deles é pela comida. Inclusive na introdução do filme, diz que dois anos após as filmagens Nanook morreu de fome em uma caçada difícil. A narrativa enfatiza a dificuldade do povo Inuit e basicamente afirma que o modo de vida apresentado é antiquado e em vias de extinção. Uma história que parece bem fundamentada dentro da narrativa, mas com informação de que Allakariallak, que interpretou Nanook, morreu em casa e provavelmente de tuberculose exemplifica a simplificação feita no filme.

As fronteiras difusas do documentário e da ficção, são fortes nesse filme, a tentativa de representar o modo de vida de um outro, maquiada pela imaginação estrangeira de como aqueles são. E novamente não nos interessa a intenção mas os resultados, como as cenas apresentam esse personagem, que é muito mais profundo e tem muito mais a dizer, do que o caçador corajoso mistificado que é apresentado. As escolhas de Flaherty são mais extensas nessa representação, como colocadas no artigo O sorriso de Nanook.

A recepção do filme é controversa, e a maioria das críticas procura desmascarar suas "grandes farsas", o abuso e a manipulação da chamada realidade inuit por Flaherty. O nome de Nanook não era Nanook, mas

Allakariallak. Nanook era uma abreviação de nanaaq, urso, na língua inuit. Nyla, a mulher de Nanook na película, era Maggie Nujarluktuk, casada com o filho de Nanook, mas na verdade ela foi amante de Flaherty, com quem teve um filho. Os Inuit não caçavam mais com lanças e arpões, e sim com armas de fogo, que foram interditas por Flaherty durante as filmagens. Na época do filme, os Inuit usavam casacos de peles ocidentais, mas Flaherty insiste que retomem suas vestes tradicionais.⁸ As caçadas são falsas, a raposa e a foca estavam previamente mortas. O encontro de Nanook com o comerciante de peles no entreposto comercial foi construído para parecer o primeiro contato de Nanook com o gramofone, cena antológica, em que ele morde o disco de ferro. O gramofone pertencia a Flaherty, que durante toda a sua estada ouvia óperas com as quais Nanook e os Inuit estavam bastante familiarizados. E, por fim, Flaherty é desmascarado quando mente sobre a morte de Nanook, atribuída à fome nos desertos gelados do Ártico quando não consegue retornar de uma caçada. A prova desse fato encontra-se em uma carta de Bob Stewart (Flaherty, 1967: box 22), o comerciante de peles que aparece dando óleo de rícino para o filho de Nanook na sequência do gramofone. Bob Stewart escreve para Flaherty em 1923, dando notícias de que Nanook caiu gravemente enfermo, provavelmente, tuberculose, vindo a falecer muito magro e sem forças. Não morre, portanto, gloriosamente de fome numa caçada ao urso-polar, mas de doença contraída em seus contatos frequentes com os brancos nos entrepostos comerciais do Ártico. (GONÇALVES, 2019, p.546-547)

A questão que dá ao título do trabalho é muito interessante para poder trazer a alteridade. O filme traz muita proeminência ao sorriso dos Inuit, a primeira cena de Nanook é um longo sorriso e a cena seguinte apresenta a 'esposa' Nyla, a sorridente. O sorriso, que durante as primeiras eras da fotografia era relacionado a burrice e estar bêbado nas fotos tiradas. Dentro do filme, são muitas as cenas de sorrisos e gargalhadas, inclusive foi usado como corte, terminando a cena após um sorriso para a câmera. Escolha que foi criticada pela transformação dos interlocutores no bom selvagem, bobo, tolo Nanook a partir da visão Flahertiana. Aí que entra a beleza da alteridade, a visão dos Inuit de um sorriso é muito mais complexa e interessante. Como apontado por Franz Boas e outros pesquisadores em diferentes viagens, e catalogadas por Marco Antonio.

Além das diversas, complexas e controversas interpretações dos sorrisos, risos, e gargalhadas que Nanook nos apresenta em imagens, o fato que sobressai é que para os Inuit o rir não é simples acontecimento físico-psicológico. Os Inuit produziram uma poderosa reflexão cultural sobre o rir, o sorrir, investindo na construção de uma copiosa mitologia sobre o tema. Em seu entendimento, para chegar a seu destino final, a alma passa por uma importante provação: encontra uma mulher que tem uma face oblíqua, alongada, com quadris grandes, lembrando uma Ogra, que tem o intuito de fazer a alma rir de sua forma corporal estranha. Se a alma resiste ao riso, pode continuar seu destino, mas se ri é devorada (Nansen, 1893: 258). Na mitologia inuit abundam situações em que as pessoas não podem rir. Quando um xamã visita a lua, a lua chama seu irmão, o sol, para dançarem juntos para o xamã com a condição de que o xamã não ria; caso

contrário sua vida estaria arruinada. Lua e sol dançam de tal modo estranho e engraçado, que o xamã se vê obrigado a correr para bem longe para poder rir e gargalhar distante das entidades. Esse mito do Homem Lua foi também coletado por Boas, e nessa versão segue outra lógica: um homem lua que visitava a terra leva uma mulher para sua casa. A lua é descrita para os Inuit como um grande iglu de gelo, muito bonito em seu interior, tendo um buraco em sua parede que é possível de lá se ver a terra bem de perto, e era assim que a mulher ficava lá de cima vendo sua casa, seus filhos, seu marido. Numa certa altura do mito o homem lua diz para a mulher que ela vai receber uma visita de outra mulher chamada Ululiernang e a avisa de que não poderá rir de nada que essa mulher fizer por mais estranho que lhe pareça e que, caso ria, a mulher lhe arrancará os intestinos. Dá-lhe um conselho: caso você sinta que não pode evitar o riso, bote a mão esquerda sobre o joelho e deixe os dedos encurvados exceto o dedo médio que deve permanecer estendido. Ululiernang a visita e faz de tudo para que a mulher ria dela, tenta todas as artimanhas para fazê-la rir. A mulher não conseguindo evitar o riso seguiu o conselho do homem lua: colocou a mão no joelho e deixou o dedo médio esticado. A entidade se assusta e diz “eu estou com medo deste urso”, pensando que a mão da mulher no joelho fosse uma pata de urso (cf. Boas, 1901: 199). O mito, como o jogo do sério, aposta aqui na ideia de transformação; a entidade quer transformar a seriedade em riso para devorá-la, e a mulher, ao se transformar em urso, não evita o riso, mas afasta a entidade. (GONÇALVES, 2019, p. 562-563)

E essa visão pode ser expandida a outros tipos de Documentário, os filmes educacionais tendem grandemente a uma narração explicativa e imagens cobrindo as informações previamente planejadas e até recriações de como eles podem envisionar tal situação. Como Flaherty coloca tal situação numa visão própria, abre espaço a críticas exatamente das escolhas e da formatação. Inclusive na escolha de manter a ilusão que não há câmera, está se escondendo uma parte daquela realidade, que é um encontro. Não que em nenhuma forma isso os desqualifique de Documentário, essa categoria os abrange com suas grandes asas. Discordando de Nichols, creio que há muita realidade em **Nanook**, muita profundidade velada sob a imaginação de Flaherty, e com esse estudo sobre o filme, podemos compreender mais e saber mais sobre a cultura Inuit e o momento e do encontro.

A relação de Flaherty com Nanook engendra sua episteme; cada vez que Nanook sorri para Flaherty/câmera, ele sorri para o espectador, para quem é o construtor de um ponto de vista, de uma narrativa sobre o filme que se situa nesse plano sensorial. Assim, a episteme de Flaherty não é apenas a capacidade de contar uma história, de representar um mundo, mas poder evocá-lo sensorialmente. Esse ponto é crucial para entendermos o papel do antecampo e da inclusão de Flaherty no campo do filme como modo de construção dessa episteme do documentário moderno. (GONÇALVES, 2019, p. 550)

Figura 2 - Nanook



Fonte: Nanook, o esquimó, Robert Flaherty, 1922.

Mesmo sendo falso em alguns pontos, a verdade sobre o encontro se apresenta. E com mais algumas informações dá pra perceber as informações e por fim a importância. E não é ausente de realidade. Só que tenta retificar falar de algo maior do aqueles ali, pura inocência o filme é só sobre eles.

Eu, um Negro e Jean Rouch

Paradoxalmente, foi justamente a franqueza do falso e sua potência como estratégia narrativa em *Nanook* que encantou Jean Rouch (Quist, s.d.: 36-37), fonte de inspiração para a construção de seu próprio cinema e sua conceituação de etnoficção. A problemática do falso, por sua vez, deu origem ao conceito formulado por Deleuze (2007: 179), “a potência do falso”, questão filosófica central proposta pelo documentário moderno, que discute as estratégias clássicas representacionais e coloca em xeque o problema da representação na filosofia ocidental. (GONÇALVES, 2019, p. 547)

Essa citação do texto *O sorriso de Nanook*, mostra a conexão entre essas duas escolas. O cinema verdade, com a lógica da mosca na parede, faz uma aproximação distante justamente buscando não interferir no que está sendo registrado. Esse purismo dessa outra vertente do Documentário pode parecer contraditório com essa potência do falso. Essa força ficcional de *Nanook*, apontada por Jean Rouch, traz uma narrativa engajadora, para certos públicos, a narrativa documental.

Rouch foi um africanista que pesquisou pelo Museu do Homem de Paris, e os trabalhos que fez parte revolucionaram a linguagem do Documentário no próprio período. No caso de **Eu, um Negro** houve uma aproximação etnográfica a imigrantes de Níger morando em Treichville, na periferia da capital da Costa do Marfim. As filmagens duraram nove meses e foi registrada uma grande quantidade de filme, um dos motivos de tanto gravar foi a força que a câmera teve nas pessoas. Jean disse que ao gravar, seus interlocutores tiveram mais abertura para falar de sonhos e aspirações, de uma forma que não ocorria sem a câmera. Assim, começou a levá-la a encontros em Treichville. Uma demonstração da força da câmera, e de como as diferentes aproximações geram diferentes reações dos interlocutores.

O filme começa com uma narração de Jean descrevendo a realidade daquelas pessoas, antes de começar a narração do protagonista dessa história: Edward G. Robinson. Apelido adotado, segundo a fala no filme, por não ser da Costa do Marfim e parecer com o ator de *hollywood* com este nome. O filme retrata as dificuldades de se obter dinheiro na cidade, sobre boxe, bebidas e mulheres, mostrando várias faces da colonização francesa naquele país. A relação com *hollywood* não se mantém somente ao nome do protagonista, temos outros personagens com nomes inspirados no cinema americano, como Eddie Constantine, Tarzan e Dorothy Lamour. Além disso, várias conversas abordam os atores e atrizes e as situações vangloriadas em tais filmes. Nesse filme, as verdades apresentadas por cada um personagens é muito forte e em conjunto há a verdade colonizadora de Rouch, marcada na edição e no poder da câmera.

É muito importante apontar que Edward, se chamava Oumarou Ganda, e depois deste contato com o cinema voltou para Niamey, onde nasceu em Níger, e trabalhou fazendo filmes. Inclusive ganhando o prêmio de melhor filme no primeiro

ano do festival FESPACO, em Burkina Faso, após a morte de Oumarou o prêmio de melhor filme foi nomeado de Prêmio Oumarou Ganda.

Edifício Master e Eduardo Coutinho

Após ver brevemente essa perspectiva do cinema verdade, focalizando no filme *Eu, um Negro*, nos encaminhamos ao cinema de Eduardo Coutinho, que trabalhou com Documentário usando uma diferente prática ao se aproximar dos outros. Como toda nova escola, ele também critica a visão simbolizada por Rouch.

O que Rouch fazia de fato era problematizar a questão da verdade na tradição do documentário, dizendo que a verdade possível dessa forma de cinema é aquela que inclui a presença dos cineastas e revela as condições de produção. Não se trata, pois, da filmagem da verdade, como o próprio nome cinema-verdade leva a crer, mas no máximo de uma verdade do momento da filmagem. (LINS, 2004, n.p.)

Dentro das categorias de Nichols os documentários de Coutinho seriam participativos, modo que se diferencia do cinema verdade e o modo observacional, principalmente perdendo a vergonha da câmera e entendendo a importância do momento da filmagem, trazendo a frente a relação entre os dois lados da câmera. Desmistificando a pessoa por trás do personagem e a por trás da câmera. Ampliando as diferentes pessoas e verdades presentes, dando um maior protagonismo às múltiplas alteridades. Assim contrariando a generalização daquele personagem e também singulariza o momento do encontro, em que as falas ditas ali entre aquelas pessoas foi um encontro. Só com isso a imagem já mostrará o personagem de uma forma menos totalizante ou retificadora, já que foi momentâneo e particular.

Entretanto há outras formas de exibir a complexidade das verdades de um tema, como foi feito múltiplas vezes nos filmes de Coutinho, construindo a narrativa em volta de muitos outros personagens. Esses trabalhos por expandirem as diferentes verdades contrapõem os filmes que focalizam em um real. Assim como em **Edifício Master**, onde são entrevistados 37 moradores diferentes, não se pode dizer que o filme fala de uma verdade específica.

Mas o que pode o documentário hoje? O que pode essa forma de cinema que quis um dia “representar o real” em meio a uma proliferação de imagens cada vez mais “reais” e “objetivas”? Não muita coisa. Um bom ponto de partida, contudo, talvez seja afirmar de imediato uma das

heranças do cinema moderno, muitas vezes esquecida, e não apenas pelos artefatos mediáticos: a imagem não reproduz o real. Isso não quer dizer que o documentário não possa estabelecer diferentes aproximações com o mundo, falar do real de variadas maneiras. Há, no entanto que se chamar a atenção, do jeito que for possível, para o caráter essencialmente subjetivo, parcial, precário e contingente de toda e qualquer narrativa documental. (LINS, 2004, n.p.)

Como dito pelo próprio Coutinho, a imagem não produz o real. E mesmo assim pode falar muitas verdades, e os trabalhos dele exemplificam esses casos. Começando pelo Edifício Master, foi usado o dispositivo de morar no prédio por três semanas de gravação e entrevistar cada uma das pessoas dentro dos próprios apartamentos, ou no caso dos funcionários nos respectivos recintos. Assim, o dispositivo foi planejado para aumentar a intimidade entre a equipe e os moradores do prédio e os colocou no local central da gravação, conectando toda filmagem com onde as pessoas moravam. Essa diferente aproximação ao Documentário focaliza a narrativa a diferentes perspectivas e verdades. Importante pontuar que não torna os filmes que focam em uma verdade errados, uma única realidade é mais que suficiente para contar uma narrativa. Entretanto em documentários que a multiplicidade dos saberes é protagonista a exotização não é possível. Exatamente pela não generalização do tema e abordagem abrangente das pessoas.

Uma questão específica dos documentários feitos por Coutinho é o uso do dispositivo, que anteriormente foi colocado como as regras auto impostas, mas agora será aprofundado. O uso do dispositivo no Documentário é quase tão diverso quanto a categoria, e busca seguir uma limitação decidida durante a produção. Limitações como filmar só em um prédio, ou só em um bairro e até entrevistar mulheres que responderam um chamado de jornal para contar a própria história de vida. Regras que podem parecer arbitrárias, mas exatamente trazem uma linearidade ao filme. Já aproximando diferentes pessoas, os temas, palavras e conversas vão se tornar dispersos. Assim o dispositivo, aplicado nas gravações gera uma conexão a cenas, que em conjunto podem parecer arbitrárias.

O dispositivo é uma ferramenta que traz coesão a filmes que buscam retratar diferentes realidades em cena. Como cada encontro é único, a relação de alteridade criada entre a equipe e os interlocutores apresenta verdades diversas, deixando o desafio de construir uma narrativa conectando e relacionando realidades. Ação que sequenciando essas diferentes verdades criará uma nova, que pode ser feita a partir da visão dos produtores e editores ou seguindo uma regra prévia as filmagens. E

como em **Edifício Master** o dispositivo, mesmo sendo central toda narrativa, não toma o protagonismo das diversas relações criadas no filme.

O documentário que interessa não reflete nem representa a realidade, e muito menos se submete ao que foi estabelecido por um roteiro. Trata-se, antes, da produção de um acontecimento especificamente fílmico, que não preexiste à filmagem. O documentário que interessa não reflete nem representa a realidade, e muito menos se submete ao que foi estabelecido por um roteiro. Trata-se, antes, da produção de um acontecimento especificamente fílmico, que não preexiste à filmagem. (LINS, 2004, n.p.)

A alteridade e a Edição

Essa pesquisa também quer ampliar as discussões relacionando a Alteridade e o Documentário para a parte da edição. Mesmo após as gravações, que seria o momento final do encontro, diferentes relações continuam a se formar. Os editores se relacionam diferentemente com o público e os personagens. Com o público há uma importância narrativa, onde se monta uma história, utilizando da linguagem já construída e padronizada para o formato desejado, visando o entretenimento para aqueles que assistem. Pode não parecer uma relação de alteridade como aquelas acontecidas no encontro, entretanto as escolhas da edição sobre o que é importante ou relevante terá um embate com a diferente percepção com cada integrante do público, com diferentes visões e interpretações daquelas imagens e estrutura narrativa. Mesmo que para quem assiste as figuras que se relacionam são as dos personagens, há também a relação com a montagem dos editores.

No outro lado do papel do editor há a relação criada com as pessoas filmadas, relação que pode ter várias formas de se diferenciar, as aproximações do documentário, acabam criando diferentes tipos de material, e nas diversas relações possíveis que o editor pode ter com o material. Entretanto, só vamos focar em um aspecto dessa complexa relação, dividindo em duas formas diferentes que a edição se relaciona com as pessoas filmadas: de dentro ou de fora. É uma prática comum escolher um editor que não participou das filmagens para trabalhar com o material, buscando exatamente a visão de fora, mais fria e capaz de determinar as qualidades e defeitos das filmagens com esse distanciamento. Desta maneira se desconsidera a importância do encontro, já que as cenas que poderiam ter mais

relevância para aqueles presentes no momento da filmagem, vão chegar ao editor de outra forma, que na fria visão se importaria mais com os aspectos técnicos das imagens. Já para quem edita de dentro, as cenas em que se fez parte da gravação, a relação já havia sido criada quando chega a hora de editar. Como em O Caminho dos Cristais, onde nosso trabalho começa conhecendo seu Dedé e os outros entrevistados, fazendo pessoalmente todas as entrevistas e após o fim da etnografia, para enfim fazer a edição, uma relação muito próxima que influenciou grandemente as escolhas feitas por nós dois para a montagem.

Figura 3 - Entrevista com Varlei



Fonte: Aurélio Reis, 2019.

Nossa perspectiva para a edição foi com as pessoas que conhecemos e criamos amizade durante a etnografia. Toda motivação da filmagem se volta a estudar focando no conhecimento e técnicas daqueles indivíduos, valorizando e

respeitando tudo o que nos disseram em câmera. Como com seu Dedé, as histórias que nos conta não são questionadas, são apresentadas a partir de como nos foram ditas. Na prática das entrevistas, tivemos o intuito de registrar uma história oral do garimpo de cristal e das diferentes vivências daquele lugar. Indo mais além, também tivemos a intenção de agradá-los com nosso filme, construindo uma história que os homenageia e valoriza a memória local. Escolhas nitidamente alinhadas com perspectiva de dentro, mantendo a forma da relação como tinha acontecido nas filmagens, com muito respeito e valor ao que nos era dito.

A verdade de dentro da cena

Toda essa pesquisa envolve-se no encontro da filmagem do documentário. Exatamente pela necessidade de nosso filme de mostrar as cenas com os pesquisadores. Tiveram cenas de nós dois cavando, enquanto seu Dedé procurava cristal em volta ou descansava. Também tiveram momentos em que nossas perguntas se envolviam na história de seu Adelídio, nos cortar tiraria muito de suas reações ou risos. E principalmente por uma escolha de seu Dedé, nos chamar pelo nome durante as entrevistas, algumas vezes logo antes de responder incrivelmente a uma pergunta. Poderíamos cortar nossas perguntas e não usar as cenas que aparecemos, mas não poderíamos tirar a forma que ele nos tratou nas gravações. Fizemos parte da história daquela filmagem e não é possível esconder sem quebrar a forma que seu Dedé aparece. Sem mudar de lugar a intimidade, ou outras vezes a falta dela, de nosso encontro para que ele fique sozinho. Durante a edição, foi percebido empiricamente que ao nos tirar, as falas, reações e até olhares do personagem de seu Dedé ficava sem uma parte. Tornando as formas de se apresentar sem contexto e desequilibradas, sem a interação com os pesquisadores, os motivos de fala e ação pareciam vagos. Demonstrando a importância de expressar a influência e iniciativa que colocamos durante as gravações, na montagem do documentário.

Essa dúvida foi central na nossa edição e foi crucial desde o começo. Na primeira tentativa de montagem, com mais de 7 horas de filmagem, utilizamos as transcrições que tínhamos feito para a etnografia para marcar as falas que julgamos que formariam a narrativa. Na hora de montar, não foi difícil perceber que desta

forma não funcionaria, já que tirando as frases de dentro do contexto da fala completa, parecia que interrompemos as ideias de Seu Dedé e dos outros entrevistados. Percebendo isso partimos para outra aproximação, deixando as falas serem mais completas até um lugar conclusivo da fala, que não foi completamente possível, já que em vários momentos foi necessário interromper discursos tão longos e até encurtá-los utilizando imagens de cobertura. Nessa nova aproximação, o filme ganhou mais ritmo e as ideias continuaram a se conectar como inicialmente desejado. Após a finalização do corte mostrado a seu Dedé e Varlei, nas leituras para a realização desta pesquisa, encontrei uma explicação para o como editar de um cinegrafista e editor de filmes fictícios. Dizendo que transformar os sentidos das cenas com o corte não seria a forma correta, indicando a prática de juntá-las respeitando o ritmo interno de cada uma.

Montar um filme corretamente, com competência, significa permitir que as cenas e tomadas se juntem espontaneamente, uma vez que, em certo sentido, elas se montam por si mesmas, combinando-se segundo o seu próprio padrão intrínseco. Trata-se, simplesmente, de reconhecer e seguir esse padrão durante o processo de juntar e cortar. (TARKOVSKI, 1998, p. 136)

E a partir da leitura do livro de Tarkovsky pude perceber que não encontrei em cenas algo que não estava lá, a prática da edição se encaminha para a forma mais bela de uni-las. Não buscando construir um sentido para o documentário, mas buscando o padrão, lógica ou beleza dos vários sentidos internos de cada cena.

Outra questão dentro dos primeiros cortes do filme foram os sermões ditos por seu Dedé, um evangélico fervoroso, que não perdeu oportunidades para expressar o amor por Deus e explicar situações parafraseando ensinamentos religiosos. Já na hora de selecionar quais planos eram importantes, na minha visão, nenhuma daquelas falas contariam sobre o garimpo como imaginava e as cortei. Só em versões mais à frente, percebi que tinha tirado algo dele e as falas não pareciam com seu Dedé que conheci. Compreendendo essa alteração de sentido, busquei encontrar como incorporar essas partes à narrativa. Mesmo assim não enchi as falas de sermões e acabei me inspirando no próprio Adelídio para colocar o nome de Deus somente quando era necessário falar com mais do que palavras. Exatamente no momento quando seu Dedé explica como lida com os turistas que muitas vezes não o tratam bem, ele fala de Deus e de humildade de uma forma

muito linda. E o sermão me tocou e com ele poderíamos mostrar a força e coragem de seu Adelfídio. Assim buscando respeitar essa forma de comunicar e tratar os outros, tão bem feita por nosso protagonista.

Quando comecei a formular este capítulo queria formular quais escolhas seriam melhores para a realização do Documentário, mas agora percebo que essas escolhas são mais relacionadas ao que se pode ou não fazer. Após respeitar os ritmos internos de cena, há a necessidade de respeitar a forma que o outro fala. E para formular uma narrativa que se encontre com a narrativa do outro é necessário entender e cooperar com as escolhas que não fiz. E exatamente abdicar o controle, buscar compreender como o outro conta uma história, fazendo as falas e conjecturas deste fluírem. Depois de tanto ver e rever as cenas e entrevistas, embarcar nas histórias procurando o porquê de usar a ênfase naquela palavra específica, justamente buscar unir as técnicas narrativas de quem fala ao nosso processo de edição. Não posso dizer que contei a história como seu Dedé contaria, entretanto posso dizer que coloquei na edição o que aprendi do jeito dele de contar. Dessa forma me baseando exatamente na força e habilidade do contador de histórias, fundamental para uma boa narrativa. Uma prática perceptível nos trabalhos de Eduardo Coutinho, como descrita por João Moreira Salles, no prefácio do livro de Consuelo Lins.

...não teria força sem a dimensão autoral dos personagens. Todos são pessoas “que se narram bem”. Ao criar um cinema tão dependente da invenção narrativa de outros, Coutinho abre mão de uma parcela da soberania que lhe pertence como autor. Ao confiar nos seus personagens, renuncia a parte de sua autoridade. (LINS, 2004, n.p.)

Que me leva a um pensamento meu do final das filmagens: que tínhamos um bom documentário. Apesar da inocência e estar muito feliz com as imagens obtidas, demorei para singularizar a maior qualidade desse filme. Seu Dedé é um maravilhoso contador de histórias e têm muitas coisas interessantes a dizer, e não foi só ele. Varlei, mesmo um pouco tímido, cresceu nas cenas com alegria e mistério para falar do garimpo. E Tila também nos contou coisas incríveis e tentamos colocar os áudios como uma narração que depois foi cortada. O meu acreditar que tenho um bom documentário, vêm exatamente de ter conhecido essas pessoas e poder filmá-las, perguntando sobre esse lugar e história que me gera muita curiosidade. E

a voz deles que me trouxeram conhecimentos e uma visão expandida daquele lugar e dos moradores.

Essa representação existe com a referência daqueles que tinham vivido o que nos diziam. Assim, no momento de montar, não havia voz que pudesse explicar os sentimentos, vivências e presenças que escutamos. Então construímos a narrativa com as vozes dessas pessoas narrando o filme, exatamente por este documentário focar no que essas pessoas têm a dizer no momento de nosso encontro. Sem qualquer pretensão de poder afirmar mais do que foi dito, apresentando somente as verdades de nossos encontros.

Seria falso afirmar que fizemos uma representação da realidade de Seu Dedé ou de qualquer outro dos entrevistados. Conhecemos outros lados destes enquanto não gravamos e também escutamos histórias a partir de outras pessoas. Durante a edição e a pesquisa pude perceber que recebemos um tratamento de turista. Um tratamento de turista diferente, já que tínhamos diferentes intenções e perguntas, mas seu Dedé nos cuidou como que na palma de sua mão, como ele mesmo descreveu seu cuidado com os turistas. O sorriso, o carinho e a humildade que nos apresenta é a forma que se mostra em seu trabalho, mesmo que ele mantenha essa característica em outros lugares de sua vida, nós só conhecemos algumas partes desse senhor. E dentro do filme ele é o personagem de como quis se apresentar à câmera, ele que tem muito orgulho de uma entrevista que fez com a Regina Casé, nos mostrou a própria habilidade em câmera e de todas as histórias e conhecimentos interessantes que tinha. Esse lado que não representa quem seu Dedé é, mas o encontro que tivemos com ele.

Com essas perspectivas, colocamos uma grande importância no não exotizar, que foi a intenção central durante a edição. Não transformar as pessoas em personagens rasos que generalizaram o que são os ex-garimpeiros ou guias da região. Durante a gravação foi perceptível a complexidade e multiplicidade dos ex-garimpeiros e guias, cada grupo com espectros bem diversos. Mas sabendo que na edição, ao se formar uma narrativa, se reduz muito do que foi registrado ou que só presenciamos. Se monta uma história que passa em vários pontos mas delimita o começo e fim dos personagens, de uma forma que simplifica algo que sabemos que é mais complexo. A partir das filmagens, edições e esta pesquisa singularizo o exotizar justamente nessa simplificação do complexo. Transformar vidas, conhecimentos comunitários e individuais, relações com locais, plantas e objetos,

relações de trabalho, familiares e de amizades em uma história finita, não parece ter outra saída a não ser o simplificar. Entretanto buscamos exatamente combater isso, fazer uma edição não exotizadora, pode parecer uma tarefa impossível, mas é muito mais fácil do que parece.

As falas gravadas em nenhum momento foram simples, assim a cada fala tivemos que reunir informações gravadas em outros momentos para poder contextualizar cada uma das situações ditas. Apoiando cada informação na anterior, como no formato de uma escada. Buscando juntar os vários momentos, que nós julgamos interessantes, em uma ordem lógica criando um ritmo de informação, que devagar foi esculpido, ou lascado, em uma narrativa limpa. Não podemos medir o sucesso dessa não exotização, entretanto formulamos nossa narrativa para exatamente contextualizar e ampliar os conhecimentos e falas apresentadas, assim divergindo do fechar, concluir ou generalizar informações. Seu Dedé, Varlei, Tila e Henrique nos contaram histórias do que lembravam, e foram tratadas como tal, dentro do contar daquelas pessoas e não inferindo que era uma forma geral de comportamento ou um conhecimento generalizado.

Conclusão

Poder fazer uma pesquisa sobre um trabalho prático foi muito enriquecedor. Mesmo que já tenha visto muitos documentários, a realização é muito diferente. Essa complexidade de visões que traz a beleza e força dele. E exatamente por ser uma edição de uma etnografia que a perspectiva da alteridade foi essencial na realização do documentário. Em muitas produções o encontro é velado, deixando os interlocutores sozinhos para ser visto pelo público. Essa quarta parede, cria a ilusão que cenas registradas são de autoria dos personagens e a presença e intenção dos cinegrafistas fica disfarçada. Entretanto, estudando o cinema e a prática documental muitas dessas escolhas ficam mais evidentes. Com a ajuda do artigo O Sorriso de Nanook se pode quebrar a ilusão do filme e relacionar ações e reações em cena com Flaherty e a relação dele com Nanook, que se mostra protagonista com esta outra perspectiva.

Buscar os registros de como esse desafio foi outras vezes trilhado e garimpar os trabalhos teóricos enriqueceu meu entendimento de como a alteridade se relaciona com uma filmagem. Também pude entender que a relação do Documentário com a Alteridade é antiga e muitas vezes foi se transformando. As diferentes realidades de cada gravação criam as escolhas que são possíveis e para cada diferente documentarista as técnicas e ideais de formato mudam. Esse formato múltiplo, diverso e dificilmente replicável que trás a beleza do Documentário, trazendo novamente a visão de Andrei Tarkovski sobre a edição, mesmo com dificuldade de encontrar como essas cenas tão diferentes possuem um ritmo e fluxo, a união de diferentes perspectivas em um filme único é uma tarefa grandiosa e árdua. E é capaz de unir o jeito e conhecimento de um contador de histórias com a etnografia de uma pesquisadora e a linguagem cinematográfica de um câmera.

Figura 4 - Encontrando cristal rosa



Fonte: O caminho dos cristais, Júlia Tossin e José A. Procópio, 2019.

Como demonstrado várias vezes nos documentários de Eduardo Coutinho, a multiplicidade de perspectivas tem um poder narrativo imenso. E essa ação se expandiu também no cinema ficcional, muitas vezes tornando mais difusas as fronteiras com o documentário. Como nos trabalhos de Abbas Kiarostami, especificamente nos filmes que retratam equipes de filmagem da cidade grande indo gravar em uma cidade do interior. Ficções que colocam as diferentes perspectivas como característica central da trama. Além da metalinguagem do filme de dentro do filme, a relação criada com o local e as pessoas é de extrema força. No filme **E a vida continua... (1992)**, acompanhamos os personagens da cidade grande procurando pessoas dessa vila após um terrível terremoto, que realmente aconteceu em todo Irã, mostrando cenas das cidades destruídas e com relatos verdadeiros demais para ser somente ficção. Que para mim demonstra a maior força do documentário e que também pode existir na ficção, o poder do momento,

do lugar e das pessoas. A importância de se gravar onde as histórias aconteciam, filmar pessoas com raízes naquele local, que se juntam em um aspecto de registro.

Assim como aconteceu em nossa gravação, aprendemos sobre a história de um lugar, o que nos levou a perguntar mais e mais. Nos relacionar com pessoas e os conhecimentos, técnicas, termos e várias histórias que anteriormente não existiam no meu imaginário daquele lugar. Estar apaixonado pela história e pelas pessoas que conhecemos. É com muito amor e respeito que, para mim, se realiza um documentário, ou melhor dizendo, se filma, registra, edita e exibe um encontro com o outro. Exatamente porque tentar entender o outro é uma forma de amor. Assim foi um grande desafio, que ainda continua. As maiores dificuldades não foram pelas escolhas dos outros, ou por ser uma gravação sem preparação para virar filme. O real desafio, para construir um documentário, foi fazer escolhas respeitando e evidenciando a história, memória e vida do que presenciamos nos nossos encontros.

Referências Bibliográficas

BERGER, John. **Modos de Ver**. Rio de Janeiro, Rocco, 1999

CARELLI, Vincent. Um novo olhar, uma nova imagem. **A. C. Z. Araújo (org.) Vídeo nas Aldeias 25 anos (1986-2011)**, Olinda: Vídeo nas Aldeias, p. 42-51, 2011.

GONÇALVES, Marco Antonio. O SORRISO DE NANOOK E O CINEMA DOCUMENTAL E ETNOGRÁFICO DE ROBERT FLAHERTY. **Sociol. Antropol. | Rio de Janeiro** [online], vol.9, n.2, pp.543-575, Mai-Ago, 2019

LINS, Consuelo, **O Documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo, 1ª Edição, São Paulo, Editora Schwarcz - Companhia das Letras, 2004.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia, **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo, 1ª Edição, Rio de Janeiro, Editora Zahar, 2008

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo, Abril Cultural, 1978.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. **Screen**, Volume 16, Número 3, Pages 6–18, Autumn, 1975.

NICHOLS, Bill. **Introduction to Documentary**, 1ª Edição, Bloomington, Indiana University Press, 2001.

NOLETO, Júlia Tossin. “TEM VEZ QUE O CRISTAL DÁ EM CIMA. TEM VEZ QUE ELE DÁ NA BAIXADA”: uma etnografia do conhecimento do garimpo e dos garimpeiros de cristal de rocha da Chapada dos Veadeiros – GO. Dissertação de Graduação em Antropologia, DAN, Universidade de Brasília. 2020.

RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. **Teoria contemporânea do cinema**, volume 2, páginas 159-226, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa; CATANI, Afrânio. O que é documentário. **Estudos de Cinema SOCINE**, páginas 192-207, 2000.

TARKOVSKI, Andrei, **Esculpir o Tempo**, 2ª Edição, São Paulo, Martins Fontes, [tradução Jefferson Luiz Camargo], 1998.

Filmografia

Nanook, o Esquimó (1922), Robert J. Flaherty.

Um homem com uma câmera (1929), Dziga Vertov.

Eu, um Negro (1957), Jean Rouch.

Cabra Marcado para morrer (1984), Eduardo Coutinho.

Santa Marta - Duas Semanas no Morro (1987), Eduardo Coutinho.

The Emperor's Naked Army Marches On (1987), Kazuo Hara.

Ilha das flores (1989), Jorge Furtado.

E a vida continua... (1992), Abbas Kiarostami.

Basquete Blues (1994), Steve James.

O vento nos carregará (1999), Abbas Kiarostami.

Santo Forte (1999), Eduardo Coutinho.

Notícias de uma Guerra Particular (1999), Kátia Lund, João Moreira Salles.

Janela da Alma (2001), João Jardim, João Moreira Salles.

Edifício Master (2002), Eduardo Coutinho.

O Homem Urso (2005), Werner Herzog.

Jogo de Cena (2007), Eduardo Coutinho.

Valsa com Bashir (2008), Ari Folman.

Terra Deu, Terra Come (2010), Rodrigo Siqueira.

A Caverna dos Sonhos Esquecidos (2010), Werner Herzog.

Pina (2011), Wim Wenders.

O Ato de Matar (2012), Joshua Oppenheimer, Christine Cynn.

Estou me guardando para quando o carnaval chegar (2019), Marcelo Gomes.