



José Mariani de Sá Carvalho

O processo de criação do personagem no documentário

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social do Departamento de Comunicação da PUC-Rio.

Orientadora: Prof.^a Angeluccia Bernardes Habert

Rio de Janeiro
Março de 2018

José Mariani de Sá Carvalho

O processo de criação do personagem no documentário

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social do Departamento de Comunicação Social do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof.^a Angeluccia Bernardes Habert

Orientadora

Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social – PUC-Rio

Prof. Miguel Serpa Pereira

Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social – PUC-Rio

Prof.^a Liliane Ruth Heynemann

Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social – PUC-Rio

Prof.^a. Aída Maria Bastos Nepomuceno Marques

Universidade Federal Fluminense – UFF

Prof. Carlos de Azambuja Rodrigues

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Prof. Augusto Cesar Pinheiro da Silva

Vice-Decano Setorial de Pós-Graduação do
Centro de Ciências Sociais

Rio de Janeiro, 16 de março 2018

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e da orientadora.

José Mariani de Sá Carvalho

Professor agregado do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio. Mestre em Cinema pela Universidade da Califórnia de Los Angeles, UCLA, Estados Unidos, em 1981.

Ficha Catalográfica

Carvalho, José Mariani de Sá

O processo de criação do personagem no documentário / José Mariani de Sá Carvalho ; orientadora: Angeluccia Bernardes Habert. – 2017.

174 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2017.

Inclui bibliografia

1. Comunicação Social – Teses. 2. Autoridade do diretor. 3. Texto fílmico. 4. Personagem. 5. Narrativa não ficcional. I. Habert, Angeluccia Bernardes. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

CDD: 302.23

Para Paloma, minha filha, e para Patrícia, minha esposa.

Agradecimentos

Aos professores da banca examinadora Angeluccia Bernardes Habert (PUC-Rio), Miguel Serpa Pereira (PUC-Rio), Liliane Ruth Heynemann (PUC-Rio), Aída Marques (Universidade Federal Fluminense – UFF), Carlos Azambuja Rodrigues (Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ).

Um agradecimento muito especial a professora Angeluccia Bernardes Habert.

Resumo

Carvalho, José Mariani de Sá; Habert, Angeluccia Bernardes. **O processo de criação do personagem no documentário**. Rio de Janeiro, 2017. 174p. Tese de Doutorado - Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A presente tese busca uma reflexão acerca da realização do cinema documentário, centrado na análise de filmes. A metodologia adotada para abordar este tema é focada na questão da autoria, a autoridade do diretor. Observa-se que o analista é essencialmente um espectador diante do filme projetado, trabalhando com “ferramentas” teóricas associadas à sua memória (experiência) e sensibilidade. Busca-se aqui a adequação da análise às referências teóricas que auxiliam a leitura e interpretação do texto fílmico. Parte-se do princípio de que a criação do personagem está no centro do processo de realização do cinema documentário, onde a “autoridade do diretor” aparece na concepção dada ao personagem, estabelecendo as conexões entre a estrutura da narrativa e o dispositivo de filmagem. Os personagens assim “existem” nas narrativas não ficcionais. No caso do filme documentário o personagem tem uma configuração específica, uma dupla camada, sendo ao mesmo tempo ator social e personagem criado, de modo adequado à narrativa.

Palavras-chave

Autoridade do diretor; texto fílmico; personagem; narrativa não ficcional.

Abstract

Carvalho, José Mariani de Sá; Habert, Angeluccia Bernardes. (Advisor) **The creation process of the character in the documentary.** Rio de Janeiro, 2017. 174p. Tese de Doutorado - Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The thesis project seeks a reflection on the process of documentary filmmaking, focusing on the issue of the creation of the character. The methodology adopted to address this theme is the "case study", focusing on the critical reading of the filmic text. I understand that the analyst is essentially a spectator before the projected film. I know that the analyst has other objectives than the spectator and a "specialized" theoretical repertoire. The analyst works with theoretical "tools" associated with his or her memory (experience) and sensibility. As a methodology of this study, I seek an adaptation with my objectives in the incorporation of theoretical references that help in the reading and interpretation of the filmic text of a given group of cases. As an initial premise, I place the creation of the character at the center of the documentary filmmaking process. It is through this central core, the conception given to the character, that the "authority of the director" establishes the connections between the structure of the narrative and the filming device. Characters "exist" in the fictional narratives as well as in non-fictional narratives. In the case of the documentary, the character has a specific configuration, a double layer, social actor and, at the same time, a character created in a proper manner for the narrative.

Keywords

Authority of the director; filmic text; character; fictional narrative and non-fictional narrative.

Sumário

Introdução	16
1. A criação e a morte do caixeiro viajante.....	17
2. A micro história, a utopia possível.....	44
3. A micro e a macro história, a invenção do passado.....	82
4. Conclusão	133
5. Referências bibliográficas	170

Lista de figuras

Figura 1: A mão de Brennan.....	23
Figura 2: A menina no piano.....	23
Figura 3: Close de Brennan.....	23
Figura 4: James Baker e Brennan estão conversando ao redor do carro	28
Figura 5: Brennan.....	30
Figura 6: Raymond Martos e Brennan.....	30
Figura 7: Luta de box na televisão.....	30
Figura 8: Marthos e Brennan	31
Figura 9: Brennan em pé diante da TV, quem exhibe a luta de box.....	31
Figura 10: Brennan na cabine do trem.	32
Figura 11: Cenas da convenção em Chicago.....	32
Figura 12: Brennan dialogando com a cliente	40
Figura 13: As mãos de Brennan com as fichas dos cliente.	41
Figura 14: Close do seu rosto.....	41
Figura 15: Cenas do prólogo do filme Chronique d'un Été,(1960)de Jean Rouch e Edgar Morin.....	45
Figura 16: Cenas do prólogo do filme O Fim e o Princípio. Letreiro sobre o primeiro plano: São João do Rio do Peixe. Sertão da Paraíba.....	46
Figura 17: Rosa com Zefinha. Rosa Na janela carro da produção.Casa de Dona Rosa. Rosa conversando com a moradora	49
Figura 18: Rosa desenhando o mapa do Sitio de Araçás	52
Figura 19: Rosa se aproxima da casa de Dona Mariquinha.....	53
Figura 20: Rosa com Dona Mariquinha	54
Figura 21: Dona Mariquinha	54
Figura 22: Rosa abre porteira e caminha na direção de Assis	55
Figura 23: Assis.....	55
Figura 24: Zefinha a fiar	55
Figura 25: Diante da fachada de uma casa, vemos Rosa bater na porta e chamar por Leocádio	57
Figura 26: Leocádio na janela de sua casa	59
Figura 27: Antônia e Vigário	60

Figura 28: Vigário com o burro “Lenço Branco”	60
Figura 29: Procissão de mulheres e crianças	61
Figura 30: Maria Borges	62
Figura 31: Zequinha Amador	64
Figura 32: Lice, irmã mais nova de Zequinha	65
Figura 33: Lica, irmã mais velha	65
Figura 34: Um sertanejo conduz uma boiada cantando um aboio	67
Figura 35: Tia Dôra	67
Figura 36: Plano posado de Dona Dôra sentada na cama	69
Figura 37: Close de Dona Vermelha	69
Figura 38: Casa de Dona Vermelha	70
Figura 39: Seu Nato	71
Figura 40: Close de Neném Grande acendendo um cigarro de palha	72
Figura 41: Zé de Souza	73
Figura 42: Carro de propaganda com alto falante	74
Figura 43: Chico Moisés	75
Figura 44: Rosa	76
Figura 45: Dona Mariquinha	78
Figura 46: Chico Moisés	79
Figura 47: Sala de jantar da casa de Rosa, os homens da família estão almoçando	80
Figura 48: As mulheres da família estão almoçando	81
Figura 49: A sala vazia	81
Figura 50: McNamara preparação de uma entrevista para a televisão	84
Figura 51: Cenas militares	84
Figura 52: Primeiro registro de McNamara para o filme	85
Figura 53: Trecho jornal CBS News	86
Figura 54: Capas de revistas Time e Newsweek	87
Figura 55: Imagens do calendário de prata registrados em diferentes tempos	88
Figura 56: Lupa sobre fotografias dos misseis	89
Figura 57: Contra plano a lupa sobre olho de McNamara	89

Figura 58: Lupa sobre fotografias dos mísseis.....	89
Figura 59: Contra plano a lupa sobre olho de McNamara	89
Figura 60: O General LeMay move lentamente o seu rosto e olha diretamente para a câmera.....	90
Figura 61: Plano de um disparo de míssil nuclear	91
Figura 62: Imagens reunião gabinete presidente Kennedy	91
Figura 63: Embaixador Thompson no gabinete.....	91
Figura 64: McNamara.....	92
Figura 65: Khrushchev na ONU.....	92
Figura 66: Vários de planos com sobreposições de pessoas, espaços e tempos.....	93
Figura 67: McNamara retoma suas reflexões sobre a Guerra Fria.....	94
Figura 68: Presidente Kennedy com Gen. LeMay	94
Figura 69: Aeronaves militares	94
Figura 70: Fábrica de mísseis	94
Figura 71: Pilotos na cabine de um jato militar.....	95
Figura 72: A mãe de McNamara.....	96
Figura 73: McNamara na infância.....	96
Figura 74: McNamara e sua esposa Margaret Craig.....	97
Figura 75: Fábrica de aviões militares	98
Figura 76: Escritório de Controle Estatístico da Força Aérea	98
Figura 77: Gráficos cm dados de bombardeios	98
Figura 78: Máquina IBM lendo cartões.....	98
Figura 79: Recorte matéria jornalística.....	99
Figura 80: McNamara falando para câmera	99
Figura 81: Desenho ilustrativo estratégia de ataque aéreo no Japão.....	99
Figura 82: Montagem avião B-29	99
Figura 83: Desenho ilustrativo estratégia de ataque aéreo no Japão.....	100
Figura 84: Gráficos cm dados de bombardeios	100
Figura 85: McNamara falando para câmera	100
Figura 86: Plano da cidade de Tóquio com prédios em chamas	100

Figura 87: Dados de bombardeios	101
Figura 88: Ilustração de bombas de dados numéricos	101
Figura 89: McNamara	101
Figura 90: Assinatura de McNamara	101
Figura 91: Assinaturas de McNamara	102
Figura 92: Plano da cidade de Tóquio com prédios em chamas	103
Figura 93: McNamara olhando para câmera	103
Figura 94: Imagens da cidade de Tóquio com sobreposições de pessoas, espaços e tempos.....	104
Figura 95: Plano do General LeMay na II Guerra Mundial	105
Figura 96: Plano de McNamara.....	105
Figura 97: Planos de um comercial do carro Falcon da Ford	108
Figura 98: O momento do anúncio nomeação de McNamara como Secretário de Defesa. Na foto Presidente Kennedy e McNamara	109
Figura 99: Presidente Kennedy	111
Figura 100: Imagens de gravador de áudio	112
Figura 101: Plano de paraquedistas pulando de um avião militar, sobre a imagem, “9 de junho de 1964”	112
Figura 102: Plano de McNamara.....	113
Figura 103: Trecho do discurso de Goldwater na convenção do partido Republicano.....	113
Figura 104: Destroier Maddox	114
Figura 105: Mapa Mudi com peças de Dominó	114
Figura 106: Detalhe de bombas com inscrição de data: 26 fev.,65	115
Figura 107: Imagem de pista pouso militar.....	115
Figura 108: Presidente Johnson discursando.....	117
Figura 109: Detalhe de uma bomba inscrição da data 2 set 65.....	117
Figura 110: McNamara, no Vietnam em 1995	119
Figura 111: McNamara num encontro com Thach, ex-ministro do Exterior do Vietnam, em 1995.....	119
Figura 112: Planos de uma cidade do Japão com imagens sobrepostas.....	120
Figura 113: Trecho jornal televisivo transmitindo notícias da Guerra do Vietnam	120

Figura 114: McNamara na mídia, cena de entrevista e cena reportagem televisão	121
Figura 115: McNamara e presidente Johnson.....	122
Figura 116: Aeronave despejando agente laranja no Vietnam.A narrativa anuncia a Lição 9.....	122
Figura 117: Foto de Norman Morrison.....	123
Figura 118: Manchete de jornal sobre seu suicídio	123
Figura 119: Recortes de manchetes de jornais e revistas com críticas ao Secretário de Defesa	125
Figura 120: McNamara com Lyndon Johnson	125
Figura 121: Cenas de entrevistas de McNamara	126
Figura 122: McNamara diante da câmera de Morris	126
Figura 123: Fotos do Presidente Johnson com McNamara na casa Branca	127
Figura 124: McNamara é homenageado por Johnson numa cerimônia onde recebe Medalha da Liberdade	128
Figura 125: Imagem do memorial da Guerra do Vietnam.....	129
Figura 126: McNamara caminhando num espaço aberto.....	130
Figura 127: Plano de um soldado numa cena de bombardeio	130
Figura 128: Planos finais do filme, McNamara, tendo a voz de McNamara em off.....	132
Figura 129: Fachada do edifício César Lattes	142
Figura 130: Leite Lopes diante de um conjunto de imagens e placas comemorativas no hall do CBPF	143
Figura 131: Leite Lopes aponta para a sua imagem vista num grupo de Físicos	143
Figura 132: César Lattes	144
Figura 133: Imagem da Terra e da Lua	145
Figura 134: Detalhe pincel de leite Lopes sobre sua pintura.....	145
Figura 135: Leite Lopes pintando	146
Figura 136: César Lattes e leite Lopes.....	147
Figura 137: Fotografia de autoria de Leite Lopes, vista da Universidade de Princeton	149
Figura 138: Fotografia de autoria de leite Lopes, Einstein na Universidade de Princeton	149

Figura 139: Detalhe carta de Leite Lopes para César Lattes	150
Figura 140: Detalhe carta de César Lattes para Leite Lopes, ênfase na data.....	150
Figura 141: Carta de César Lattes para Leite Lopes, detalhe assinatura.....	150
Figura 142: Animação gráfica de raios cósmicos	152
Figura 143: César Lattes	153
Figura 144: Emulsões fotográficas utilizadas nas pesquisas de raios cósmicos..	154
Figura 145: Os físicos Occhialini e Cecil Powell em Bristol.....	154
Figura 146: Animação gráfica do registro da passagem de partículas na chapa Fotográfica.....	155
Figura 147: Ilustração gráfica do percurso do méson pí ao encontrar núcleo e a produção do méson múon	155
Figura 148: Leite Lopes.....	156
Figura 149: César Lattes	156
Figura 150: Microscópio sendo manuseado pelo professor Luiz Carlos Santos de Oliveira	157
Figura 151: Detalhe microscópio.....	157
Figura 152: César Lattes diante de um microscópio	158
Figura 153: César Lattes com jornalistas	158
Figura 154: Recorte jornal com imagem e artigo de Leite Lopes sobre o feito de César Lattes.....	158
Figura 155: César Lattes e Gardener em Berkeley	159
Figura 156: Laboratório Nacional de Luz Síncrotron, vista corredor subsolo	160
Figura 157: Laboratório Nacional de Luz Síncrotron, vista acelerador linear de elétrons.....	161
Figura 158: Detalhe tela de computador Laboratório Nacional de Luz Síncrotron	161
Figura 159: Laboratório Nacional de Luz Síncrotron, acelerador circular de Elétrons	161
Figura 160: César Lattes no Centro Brasileiro de Pesquisa Físicas aponta para a sua imagem.....	163
Figura 161: Fotografia de César Lattes em Chacaltaya	163
Figura 162: Leite Lopes e César Lattes.....	168

Toda teoria é provisória, porque aparece outra melhor. Mas o resultado empírico não é provisório. Pode aparecer um com mais precisão. Então é por isso que eu falei: vai aprender tuas lições na natureza.

César Lattes

Introdução

O projeto da presente tese busca refletir acerca do processo de realização do *cinema documentário*, focando na questão da criação do personagem. A metodologia adotada para a abordagem deste tema é o “estudo de caso”, focado na leitura crítica do texto fílmico.

Entendo que o analista é, essencialmente, um espectador diante do filme projetado e que este detém de outros propósitos que são aquém do espectador e de um repertório teórico “especializado”. O analista trabalha com “ferramentas” teóricas associadas a sua memória (experiência) e sensibilidade. Como metodologia deste estudo, busco uma adequação com os meus objetivos na incorporação de referências teóricas que auxiliem na leitura e interpretação do texto fílmico de um dado conjunto de casos.

Como premissa inicial, situo a criação do personagem no centro do processo de realização do cinema documentário. É através deste eixo, o da concepção dada ao personagem, que a “autoridade do diretor” estabelece as conexões entre a estrutura da narrativa e o dispositivo de filmagem. Os personagens “existem” nas narrativas ficcionais, assim como nas narrativas não ficcionais. No caso dos filmes documentários, escolhidos para este estudo, o personagem tem uma configuração específica, uma dupla camada, é ator social e ao mesmo tempo um personagem criado de modo adequado para a narrativa.

Sobre a escolha do objeto deste estudo, busquei inicialmente filmes documentários, que contribuíssem para as minhas reflexões ao que se refere o cinema, adotando assim um critério de afinidade pessoal. Formatei um conjunto de três filmes heterogêneos no que tange seus temas e estilos. Num segundo momento, incorporei para este estudo a minha experiência prática, acrescentando ao conjunto um documentário de minha autoria. Deste modo, na presente pesquisa observarei como as coisas se encaixam: o estudo da questão do personagem, a minha experiência prática e as experiências dos outros cineastas. Ou seja, ao analisar a lógica das construções dos outros, irei refletir e, até mesmo, repensar, criticamente, a minha própria metodologia.

1.

A criação e a morte do caixeiro viajante

O estudo do processo de criação do personagem no filme *Salesman*¹ tem como metodologia de análise a descrição e interpretação² do texto fílmico.

É através da análise do texto fílmico que podemos observar as conexões da narrativa e do dispositivo de filmagem com a criação do personagem. Deste modo, penso que o processo de formatação do filme tem, na criação do personagem, a sua centralidade.

Como ferramenta de análise do texto fílmico, vou utilizar os seguintes ensaios: (i) “*O Espectador - no - texto: a retórica de No tempo das diligências*” de Nick Browne, (ii) “O que é Documentário?” de Fernão Ramos e (iii) “Caminhos de Kiarostami”, de Jean-Claude Bernardet.

O texto de Nick Browne coloca a questão da “conexão entre o ato da narração e a imagética fílmica”(RAMOS E FERNÃO PESSOA, 60).³Esta imagética é organizada pela autoridade articuladora da narrativa. No caso do documentário *Salesman*, esta autoridade articuladora, a voz da autoridade é mediada pela relação com os atores sociais, estabelecendo assim a conexão diferenciada, compartilhada, entre o ato da narração e a imagética fílmica. Entendo imagética, como sendo o dispositivo de filmagem que estabelece as posições da câmera.

Os personagens do filme *Salesman* são caracterizados por um híbrido de ator social e personagem “adequado”. O filme incorpora um padrão igualmente híbrido, com uma dupla camada, trazendo códigos do modo ficcional e códigos do modo documental.

¹ *Salesman* foi realizado no final dos anos 60 pelos irmãos Albert Maysles e David Maysles. É um filme reconhecido como um clássico do modo observacional realizado pelos cineastas, cujas experiências profissionais estão associadas ao cinema direto americano.

² Dicionário teórico e crítico de cinema, Aumont, Jacques, Capinas, SP: Papirus, 2003, páginas 13, 14 e 15.

³ *O Espectador - no - texto: a retórica de “No tempo das diligências”*. Browne, Nick. Página, 229. Teoria contemporânea do cinema, volume II, Ramos, Fernão Pessoa, organizador. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

O espectador assimila esta construção híbrida como uma evidência de uma criação que mostra a sua própria construção ao incorporar duas “vozes”. Ele percebe a ruptura dos códigos das narrativas ficcionais e a partir de então assimila a encenação como sendo a “realidade representada”.

O conceito de imagem abordado no texto “O que é o documentário? ”, de Fernão Ramos⁴, traz questões sobre a especificidade da imagem documentária que incorporo na reflexão da análise do texto filmico. Por exemplo, na passagem “A presença de um sujeito no mundo sustentando a câmera (RAMOS, FERNÃO PESSOA E CATANI, AFRÂNIO, 2000)”⁵. Coloca também a questão do indício quanto ao registro mediado por uma “máquina”. Como sabemos, o processo de registro é uma operação da “máquina”, câmera que faz desse registro, seja ele fotográfico ou cinematográfico (“índice”) e o espelhamento do mundo visível, nomeado no texto como “traço do mundo no suporte”. O terceiro aspecto é referente à relação do espectador com a imagem. Uma situação extrema desta relação espectador com a imagem documental é exemplificada com o impacto causado no primeiro diante da “imagem da morte”. O autor, deste modo, estabelece a “fronteira ética” entre a imagem ficcional e a imagem documental. A caracterização de imagem documental da morte como impactante é devido a ruptura ética do sujeito-câmera. A morte documental é uma imagem “não autorizada”. Por outro lado, a caracterização da morte ficcional é naturalizada por ser uma imagem (evento) gerado pela “autoridade da narrativa”.

A questão ética exemplificada na imagem da morte pode ser extensiva, de modo simbólico, para toda imagem documental como uma questão chave. O registro filmado, a imagem da morte, evoca a autonomia da própria vida diante da câmera. Ela, a morte, ocorre por moto próprio, assim como a vida. Por outro lado, a fixação do tempo, que o registro cinematográfico faz nas narrativas ficcionais, perpetua, utopicamente, a vida dos personagens. De modo diverso, o registro cinematográfico das narrativas não ficcionais revela, ao registrar a vida dos sujeitos, a finitude e a consciência que os sujeitos filmados têm de sua própria existência diante da câmera.

4 Ramos, Fernão Pessoa e Catani, Afrânio (org.), Estudos de Cinema SOCINE 2000, Porto Alegre, Editora Sulina, 2001, pp. 192/207 ⁵ Idem.

O que o autor do texto chama de “circunstância da tomada” no filme-documentário é esta presença do sujeito que opera a câmera, de modo tal que a sua presença é pressentida e, assim, intensifica a tensão da “tomada”. Este “encontro” câmera-sujeito com o outro, tem um recorte temporal, a duração do plano, que delimita uma potência ou intensidade, numa circunstância do “aqui e agora”. Nas palavras de Fernão Ramos (2001):

O cinema não ficcional é voltado para o instante da tomada, para o transcorrer da duração na tomada e para maneira própria que este transcorrer tem de se constituir em presente, que se sucede na forma do acontecer.⁵

O autor (RAMOS 2001) cita André Bazin:

A intensidade de uma imagem borrada e completamente fora de foco, tomada em uma jangada em alto mar, que esta representava não a imagem de um tubarão (que precariamente distinguia-se na tela) mas a imagem do perigo.

No filme *Salesman*, a percepção que o espectador faz do registro da câmera-sujeito se dá de diversas maneiras acompanhando o estilo híbrido da performance dos personagens. A câmera ora trabalha de modo observativo, onde o sujeito da câmera é distanciado e ora trabalha de modo dinâmico com posições variadas para estabelecer um fluxo dramático, semelhante às narrativas ficcionais. Neste caso, o sujeito-câmera é oculto. Os atores nestes momentos ignoram a presença da câmera que se aproxima estabelecendo uma posição de afinidade com o ponto de vista do personagem. Em outros momentos, os atores falam diretamente para a câmera, rompendo a convenção da “proibição” das narrativas clássicas ficcionais, reiterando a sensação de “realidade documental”. Em todos estes modos de registro, a câmera é percebida pelos espectadores, sendo possível assimilar a dupla camada da representação dos personagens.

O ensaio *Caminhos de Kiarostami* de Jean-Claude Bernardet, faz uma reflexão sobre o pensamento e a obra do autor. Para Kiarostami, o seu cinema busca registrar um acontecimento “verdadeiro”. Para tal, o seu método consiste na criação de uma dada circunstância com um dispositivo rígido. Este recorte formal

⁵ Ramos, Fernão Pessoa e Catani, Afrânio (orgs.), *Estudos de Cinema SOCINE 2000*, Porto Alegre, Editora Sulina, 2001, pp. 192/207.

busca a atenção do espectador focada na ação dos personagens e ao mesmo tempo provoca nele, no espectador, um distanciamento. Para Bernardet, o dispositivo reduz a ação dramática e ao mesmo tempo evidência uma ausência de controle da ação e da própria câmera. O distanciamento do espectador se deve em virtude da nitidez do dispositivo. Por outro lado, a performance dos personagens é percebida como um material bruto, sem interferências, e assim percebido como verdadeiro. Para Kiarostami, a verdade registrada é a verdade representada diante da câmera que assim deve ser entendida. Nas palavras de Kiarostami (BERNARDET, 2003):

Quer seja um documentário ou ficção, o que nós contamos é tudo uma grande mentira. Nossa arte consiste em fazer com que acreditem. Se uma parte é documentário e outra parte reconstituição, é nosso método de trabalho. Não é da conta do público. O mais importante é que alinhamos uma série de mentiras para chegar a uma verdade maior. Mentiras não reais, mas de alguma forma verdadeiras.⁶

A obra de Kiarostami comentada neste ensaio traz uma aproximação com a questão do cinema documentário e, por extensão, com o filme *Salesman*. Penso que o registro que Kiarostami realiza num filme de ficção embaralha de modo consciente as fronteiras entre os gêneros. O conceito de câmera-sujeito posto diante de um ator-personagem produz um acontecimento, que pode ser entendido pelo espectador como um modo documental. A veracidade buscada é circunscrita a este encontro. A autoria intervém nesta circunstância da cena, criando uma estratégia para expressar seu ponto de vista ideológico.

Na leitura do texto fílmico do documentário *Salesman*, identifica-se, na sua formatação, 48 cenas, como também, na narrativa e na estrutura dramática, os elementos convencionais: um prólogo, os três blocos de desenvolvimento e um bloco de resolução. Nesta estrutura, os personagens se inserem dramaticamente em busca de suas metas diante de adversidades e conflitos de modo linear com início, meio e fim.

Os atores sociais são vistos com suas significações de classe social, patrão, empregados e os potenciais clientes de uma classe “menos favorecida”. Os

⁶ Caminhos de Kiarostami, de Jean-Claude Bernardet, página 149,150.

cidadãos são incorporados com características recortadas para dar fluência ao drama. Deste modo, pode-se identificar o protagonista apresentado como um derrotado e os seus antagonistas apresentados como os vitoriosos.

Na cena de abertura, no prólogo, vemos o processo de venda da Bíblia com uma dinâmica eficaz e de modo linear com início, meio e resolução. O registro da câmera alterna planos com angulações e recortes variados, estabelecendo um fluxo contínuo do processo que é então percebido pelo espectador de maneira coerente. À primeira imagem, num plano próximo, vê-se a capa de uma Bíblia e uma mão que começa a folhear.

Uma voz fora de quadro ressoa ser a Bíblia, o livro mais vendido no mundo por se tratar da maior obra literária de todos os tempos. No plano seguinte, mais aberto, vemos Paul Brennan ao lado de uma jovem senhora e uma criança. A câmera enquadra a cliente no centro do plano, sentada, tendo ao lado esquerdo do quadro Brennan e em pé ao lado direito, sua filha. Todos os três estão olhando em direção à Bíblia. Brennan, em continuação, fala:

- “É realmente incrível, não? Aqui estão os pastores e os três Reis Magos, a fuga para o Egito, a infância de Jesus, Maria de volta a Nazaré, indo ver Jesus no templo”.

No plano seguinte, num recorte próximo, vê-se a Bíblia aberta e a mão de Brennan. A fala prossegue, Brennan busca envolvimento mais pessoal: “ - A senhora pode ver como essa Bíblia seria uma inspiração no lar. ”

No plano seguinte, a câmera numa posição frontal a Brennan, em continuidade, registra os três sentados. Ao seu lado está a mãe com sua filha no colo. Brennan fala dirigindo-se para a criança que está agora no colo de sua mãe:

- “Gostou, benzinho? Qual o seu nome? ” A resposta vem da mãe: “Christine”. Brennan, como se percebesse uma boa receptividade, prossegue num tom mais pessoal à conversação: “Inteligente e bonita como a mãe, hein? “Christine, qual é o meu nome? Advinha. Paul”. É Paul. A mãe: “Seu primo também chama Paul, não é, Cris?”

Brennan prossegue retomando o foco no produto: “ - Pode ver que é bem completa”. A fala de Brennan prossegue sob o plano do rosto da menina

Christine. Percebemos neste corte fechado na menina um deslocamento da atenção. Brennan de modo mais direto: “ - A Bíblia sai por apenas 49,95 dólares. ” A câmera se afasta, num plano sem corte (movimento de zoom), vemos agora as duas de perfil, mãe e filha e Paul Brennan enquadrado por trás. Têm-se então, um plano associado com seu ponto de vista. Através do olhar de Brennan, observa-se a sua cliente e filha, e então, experimentamos uma identificação com o protagonista e deste modo a percepção do seu drama. Brennan continua a falar: “ - Temos três planos de pagamentos: à vista, no ato da entrega também em prestações, pelo nosso Plano da Honra Católica. ”

No plano seguinte, a câmera retoma à posição inicial. Analisa-se então aos três. Brennan agora do lado esquerdo do plano, tendo ao fundo, em cima de um móvel uma moldura com o retrato da cliente; a jovem cliente está sentada ao lado de Brennan com a criança ao colo. Brennan continua a falar: “ - Qual das opções seria melhor para a senhora? A, B ou C? ”.

Diz então a mãe:

“ - Na verdade, não estou interessada, só se eu falar com o meu marido. ” Brennan então contra argumenta: “Não gostaria de fazer uma surpresa para ele? O aniversário dele está perto? Seria um presente lindo. ”

Christine sai do colo da mãe que responde afirmativamente à Brennan. Corte para plano próximo da mão de Brennan, que passa os dedos sobre a capa da Bíblia, plano este que retoma a posição e o recorte do plano inicial. Brennan em voz fora de quadro afirma:

“- A Bíblia ainda é o livro mais vendido no mundo”. Corte para Cristine dedilhando o piano. Ouvimos uns acordes dissonantes e ao mesmo tempo a voz de sua mãe: “- Só que não dá para gastar agora. A gente se atolou em despesas com médico”.

Corte para o rosto de Brennan. Vê-se, no seu rosto, uma expressão de resignação. Sob a sua imagem, o crédito: Paul Brennan – “The Badger”, o Texugo.

A organização dada pela edição dos eventos finais da cena estabelece um desfecho dramático. Observa-se o fluxo dos planos: a mão de Brennan na Bíblia, a menina dedilhando no piano e o close de Brennan. O uso de som destoante do piano remete ao desmonte da retórica de Brennan, sublinhando seu deslocamento. A sua reação é entendida como de resignação. Deduz-se, portanto, que ele reconheceu sua verdade e o vazio da sua retórica.



Figura 1: A mão de Brennan, Figura 2: A menina no piano , Figura 3: Close de Brennan.

Nas cenas seguintes, de maneira similar, com uma duração abreviada, observa-se apresentações dos outros três parceiros de Brennan. Fechando este bloco, surge o crédito com título do filme. Deste modo, representando uma demarcação clássica dos filmes de narrativos ficcionais, o prólogo, que introduziu os personagens com seus nomes próprios e nomes fictícios, encerra-se, com o tema e o modo do filme.

Os personagens do filme podem ser identificados em dois grupos: de um lado os quatro vendedores de Bíblia e do outro lado os consumidores potenciais, os clientes buscados. Os clientes têm um perfil comum: são pessoas de famílias católicas de baixa renda, associadas à Igreja do bairro em que vivem. Os vendedores têm igualmente um traço em comum: são pessoas simples em busca de êxito profissional, o que se traduz em buscas por metas de faturamento. Os quatro vendedores demonstram temperamentos diferentes assim como um estilo de venda próprio onde revelam um domínio comum das técnicas de venda. Todos aplicam, basicamente, o mesmo receituário que consistem motivar os clientes promovendo a Bíblia de modo valorativo, em colocar perguntas sobre questões pessoais buscando criar uma empatia, em promover os valores da família e da igreja. E quando necessário, flexibilizando modalidades de pagamento.

O prólogo é composto por duas partes: a cena da apresentação de Brennan e as cenas das apresentações dos outros três vendedores. Nesta segmentação, o

protagonista é destacado do seu grupo pela duração longa das suas cenas e, de modo inverso, as cenas dos seus parceiros são abreviadas. Têm-se então, nestes dois momentos, um critério de duração com finalidade de hierarquizar os atores sociais envolvidos, criando assim, a percepção de um protagonista e seus coadjuvantes.

Deduz-se do prólogo que o tema pode ser compreendido como a busca pelo êxito e a incompletude advinda desta mesma busca. Cabe então a criação de um dispositivo para desdobrar esta questão. Todos os eventos com os personagens ocorrem em convergência com a dinâmica de vendas e assim organizam a narrativa dos blocos seguintes. Esta formatação contém traços específicos do modo documental e traços característicos dos modos de narrativas ficcionais.

O processo de realização do filme documentário, assim como de qualquer filme, estabelece uma metodologia na criação de um dispositivo por meio do qual os propósitos da direção venham a se materializar. Entende-se que, na maioria dos casos, a circunstância da filmagem é resultante de um trabalho que antecedeu a própria filmagem. No caso dos filmes que se jogam numa dinâmica de improvisação, esta circunstância de descontrole é em si um dispositivo dado por um critério de concepção da direção. Por exemplo, no cinema de Abbas Kiarostami, já citado neste trabalho, a preparação da cena se dá para criar uma dinâmica espontânea dos atores, de tal modo que a direção se omite, abrindo espaço para uma performance autônoma dos personagens. O dispositivo, entendido aqui, como estilo da câmera, sem movimento com o plano de longa duração é de tal forma rígido que cria um distanciamento, evocando deste modo a própria presença da câmera e por extensão a percepção do espectador de uma cena que revela uma performance dos atores como dita verdadeira.

No filme *Salesman*, temos uma alternância entre momentos em que a cena é filmada num modo observativo, onde o “descontrole” é buscado, em que não há interferência nos aspectos constitutivos da cena. As pessoas interagem “espontaneamente” nos locais próprios, nas residências dos clientes, nos quartos de hotel dos vendedores, nos espaços de reunião da empresa editora e nas ruas dos arredores das cidades visitadas. Em outros momentos, há cenas nestes mesmos espaços no qual ocorre uma interferência marcada através de um registro

diferenciado, não mais de observação, mas sim, um registro que revela uma performance tal que denuncia a presença da câmera. Existe então o controle do que se chama por “autoridade da narrativa”, ou seja, o compartilhamento de algumas cenas com os personagens, em detrimento de outras, não compartilhadas. Em todas as circunstâncias, é preservada a plausibilidade documental. Este caráter documental é dado em parte pela forma de atuação da câmera no espaço cênico. Os gêneros dos filmes de ficção e filmes documentários estabelecem padrões formais que sinalizam uma filiação ao gênero. No filme em questão, as posições da câmera são limitadas. São raros os planos e contra planos. Os deslocamentos da câmera fazem recortes de aproximação, de distanciamento e angulações no espaço cênico, mantendo sempre o mesmo eixo de modo a não vazar o limite espacial que fixa a câmera como uma observadora que “vê” de fora a dinâmica encenada. É uma posição de câmera “neutra” que agrega um valor de plausibilidade documental. O espectador é assim posicionado por este olhar de “voyeur” que “vê” sem ser percebido. O espectador tem uma cumplicidade com o olhar da câmera por saber que é através deste olhar que ele se faz presente, de modo protegido e ao mesmo tempo tencionado por entender ser “câmera autorizada” por quem é filmado. Nos filmes com narrativas ficcionais, a dinâmica da câmera tem um traço fortemente associado a lógica dramática de representação, na qual é convencionalizado que a câmera é “invisível” para os atores, sendo deste modo incorporada pelos espectadores. As performances são “naturalizadas” diante e para a câmera, sem revelar a sua presença. Como exemplo, as usuais posições de câmera que alternam os pontos de vistas, os planos e contra-planos dos personagens, em que estes veem uns aos outros.

Após o prólogo, no texto fílmico, no início do primeiro bloco onde há o desdobramento do tema. A primeira cena é num espaço privado dos vendedores, o quarto de hotel. Vê-se coordenador Turner com os vendedores conversando sobre os feitos do dia. A interação se dá com informalidade. Turner interpela os parceiros sobre as vendas realizadas. Inicialmente, pergunta a Charles Mc Devitt, a seguir interpela James Baker e finalmente se dirige a Paul Brennan que responde com um gesto levantando o braço e o dedo sinalizando uma venda. Turner fala das poucas vendas que ele mesmo realizou. Brennan faz um comentário solidário:

“ - É difícil trabalhar quando não se conhece o território”. Turner, responde com humor: “ - Deixa que eu mesmo me justifico”. Todos reagem com sorrisos.

Turner continua a falar: “ - O bom vendedor tem que ser bom em inventar desculpas”. Mais adiante, vemos em pé, Raymond Martos, “O Touro”, ao lado de Turner manuseando as fichas com dados dos clientes relatando o quanto faturou. Turner olha para as fichas de Martos e comenta estar satisfeito e em continuação, sem corte da sua fala, vemos Brennan “ouvindo” a Turner, que diz: “ - Tem gente ganhando dinheiro no negócio de Bíblias”.

A seguir, um corte de Brennan para Brennan sem sinalização de mudança entre os dois espaços. A voz de Turner é um elemento que faz o percurso do quarto do hotel até o salão de convenção. Para o espectador não há ruptura. Ao contrário, a cena é percebida em continuidade, por manter o fluxo dramático, como um filme ficcional. Brennan está agora em *close* de paletó e gravata. Num movimento lento de *zoom* o plano amplia a área revelando ao seu lado os seus três parceiros. Percebemos então que eles estão num outro espaço. Vemos um auditório com muitos vendedores de paletó e gravata. Brennan e seus parceiros são visto como dezenas de outros membros da empresa editora. A fala de Turner muda para uma entonação autoritária; é agora uma advertência. A voz tem um caráter institucional e é dirigida a todos. Nos momentos mais duros da fala de Turner a câmera faz um recorte para Brennan. Assim, nesta passagem, observa-se no seu rosto uma expressão de seriedade. Os espectadores identificam neste recorte em Brennan um direcionamento da mensagem. O seu protagonismo é reiterado e ao mesmo tempo é sublinhado a sua condição de homem comum.

Na cena seguinte, vemos uma performance espetacular de Brennan. No início, um plano com carros estacionados cobertos de neve. No interior dos carros, breves cenas dos vendedores ao volante manuseando cartões com os endereços e nomes dos clientes a serem visitados. Cada um no seu carro. Brennan ao dar partida no motor começa a cantarolar: “ - eu queria ser rico, eu queria ser um homem rico. ” O carro percorre ruas cobertas de neve. Ao chegar, estaciona em frente uma residência. Brennan caminha na neve até a porta de entrada. Anuncia seu nome e aguarda ser atendido. O diálogo se dá com o dono da casa na entrada, do lado de fora. O espaço é escuro e apertado, contrastando com as ruas amplas e cobertas de neve. Brennan então diz: “ - Sr. Mcdonald? Sou Paul Brennan”. O

dono da casa responde de modo ríspido. Brennan argumenta que foi indicado pela Igreja. Observa-se então ele voltar para o carro, no caminho retoma a canção: " - Eu queria ser um homem rico". No interior do carro, Brennan faz uma pausa com uma expressão reflexiva. Retira do bolso do paletó o maço de fichas dos clientes como se retomasse o ânimo para o trabalho.

A performance de Brennan no interior do carro é registrada para uma câmera interlocutora. De modo diverso, diante dos clientes, a câmera opera de modo observativo. E assim, através do recorte alternado da câmera, a narrativa estabelece um processo em que espectador identifica a vontade do personagem performático num percurso registrado com fluência.

Pode-se identificar, nesta cena da narrativa, uma organização linear com o início, meio e fim: a partida do carro, o percurso até a residência do cliente, a interação fracassada e a volta para o carro. Este registro é potencializado através da performance de Brennan que canta “naturalmente”, revelando assim a consciência que ele tem da presença da câmera. (Ele não está, neste momento, interagindo com seus pares, está solitário em direção aos seus clientes). O seu trabalho cotidiano agrega uma dimensão do personagem criativo que se sobrepõe ao ator social. Este traço irreverente do personagem é revelado logo nas primeiras cenas, posteriores ao prólogo. Deste modo linear, o filme introduz, gradualmente, a composição do personagem e em termos da curva dramática, introduz também as forças do conflito.

Prosseguindo, a cena (5) agora se passa no interior de uma residência. Nela vemos a James Baker e Charles Mc Devitt na sala interagindo com clientes, bem como a uma senhora e sua filha. James Baker usa uma estratégia de venda na qual busca personalizar a interação de modo a enfrentar com menos resistência a proposta de venda. Manifesta assim estar disposto conhecer quem são e como pensam os clientes. Analisa-se então como a técnica conduz a interação. O espectador percebe a eficiência do ator social que não desvia o foco mantendo uma constante de controle.

A alternância entre as cenas de Brennan e com cenas dos seus parceiros estabelecem, gradualmente, as diferenças entre os personagens, acentuando com isto, o jogo dramático: o protagonista versus os antagonistas.

Na cena seguinte (6), tem-se uma pausa do trabalho. A câmera volta a ser uma câmera observativa de modo clássico. Tudo parece ser natural. Vê-se os quatro vendedores sentados ao redor de uma mesa. As expressões são de cansaço e reflexão. Poucas palavras. Brennan não está confortável entre seus pares, pede licença, levanta-se e vai embora. Não há gestos ou falas espetaculares. O que ocorre é o seu deslocamento em relação ao grupo. O modo observativo da câmera registra esse deslocamento de Brennan, sublinhando assim o ator social.

Na cena seguinte (7), a repetição do percurso e das atitudes estabelecem uma rotina: Brennan no carro, ruas cobertas de neve, porta da casa do cliente e a volta para o carro sem realizar a venda.

Prosseguindo no registro do cotidiano, a cena (8), a narrativa traz um evento agora de êxito. James Baker revela domínio da técnica de venda. Ele desempenha a interação com os clientes com agilidade e bom humor.

Na Cena (9), James Baker e Brennan estão conversando ao redor do carro estacionado. Brennan está na extremidade do plano do lado esquerdo olhando em direção de Coelho, que está na outra extremidade, à direita. A distância espacial entre eles é uma evidência simbólica dada pela composição do quadro e serve à dramatização, que acentua as diferenças entre o personagem fracassado em relação ao personagem vitorioso.



Figura 4: James Baker e Brennan estão conversando ao redor do carro.

A fala de Brennan trata de relatar como se deu seu dia de trabalho com a ausência das clientes em suas casas. Comprendemos aqui que esta justificativa é

consistente. O imprevisível acontece na dinâmica de venda. Nem tudo depende de técnica e empenho. Passa-se então a ler de modo diverso a composição do quadro, trata-se de um momento no qual Brennan enfrenta seu antagonista, a imagem situa os personagens como num embate.

A construção de uma alternância entre as cenas de fracasso e êxito são eficazes para o jogo dramático. Mas são desiguais nas circunstâncias enfrentadas. Não há o que fazer diante de uma porta fechada. O uso das falas jocosas de Brennan é editado de modo a provocar uma comparação com a performance de James Baker e os demais parceiros. O espectador é então situado numa ambivalência entre um potencial hipotético, que é regido pelas circunstâncias aleatórias, e um potencial de fracasso, criado e demonstrado como uma evidência na narrativa.

Brennan ao volante, (cena 10), com uma expressão dura e tensa. Não estamos no percurso de ida para a residência de um cliente. Os planos são do interior do carro, vista de uma estrada vazia, vemos uma árvore com galhos retorcidos cobertos de neve. Corte para um plano exterior noite. Vista do letreiro do Motel. O carro de Brennan chega ao Motel.

Brennan ao entrar no quarto encontra seu colega Raymond Martos assistindo a uma luta de box na televisão (cena 11). Brennan e Martos começam a conversar. Martos demonstra estar mais atento à televisão e ao mesmo tempo que escuta a fala de Brennan.

Martos pergunta a Brennan como havia sido a batalha. Brennan responde que não vendeu nada e num tom de desabafo fala novamente das razões do seu fracasso. Alega que a causa do fiasco é porque as pessoas não têm dinheiro e nem interesse em comprar a Bíblia. Elas ficam se esquivando com as desculpas de sempre, diz Brennan.

Ele, Brennan, não é o “problema”. A edição mantém ao fundo o som da luta de box da televisão. Vemos, de modo alternado, planos que mostram a tela da TV e as imagens dos dois conversando. Assim, estabelece-se com nitidez o caráter metafórico do box com a conversação. Há então “a batalha” de Brennan com a

batalha dos pugilistas na televisão. Talvez Brennan insinue a consciência disto rompendo o pacto que os atores fazem de “esquecer” e agir “naturalmente” apesar da câmera e para a câmera. A evidência disto é o plano em que vemos a tela da TV, num recorte próximo, a fala irônica de Brennan: “- eu preferia estar lá”. O espectador pode assim imaginar Brennan consciente da sua presença performática numa outra tela de um outro filme. No final da conversa, Brennan volta a falar num tom jocoso, retomando seu personagem: “ - estou oferecendo cinco anos de prazo em todas as minhas vendas”. Ou seja, volta para o seu espaço de atuação, a tela a qual é inserida e vista por nós.



Figura 5: Brennan.

Figura 6: Raymond Martos e Brennan.

Figura 7: Luta de box na televisão.

Como uma montagem paralela, num outro quarto, (cena 12), vê-se James Baker e Charles Mc Devitt, os parceiros de Brennan, conversando sobre o movimento do dia. Repetindo o padrão da alternância contrastante, têm-se o relato de enfrentamento que Mc Devitt fez para superar as resistências da cliente e realizar a venda.

De volta ao quarto de Brennan e Martos, (Cena 13), Brennan interpreta um irlandês com a voz em falsete:

“ -Meu pai é da polícia. E ele está aposentado. É um bom emprego. E o velho é muito trabalhador. Trabalha muitas horas, mas é recompensado, pelo menos. Agora que se aposentou, está vivendo aí com um bom dinheirinho. Vive mais umas duas semanas e morre. Estamos guardando dinheiro para viajar para nossa terrinha. ”

Na pausa, Raymond Martos e Brennan sorriem. Brennan prossegue a falar, agora com um tom de voz natural. Faz um relato sobre o seu passado humilde e da sua relação com seu irmão. Recorda o dia em que usou o paletó do irmão para ir para o baile de formatura. Sua expressão facial revela uma certa ternura ao falar

daqueles tempos. Este é um momento singular de Brennan. Ele revela sua origem humilde, filho de imigrantes irlandeses, em muito assemelhado com os clientes buscados. Na fala seguinte, ele prossegue com a confrontação com seu trabalho. Brennan: “- não quero parecer negativo, mas só consigo ver joia falsa aqui.” Vemos a reação de Martos com a mão na cabeça, impactado com as palavras de Brennan. Num corte direto, vê-se Brennan em pé diante da TV que continua a exibir a luta de box. Martos dirigindo-se para Brennan: “ - Paul, você está me deixando pessimista para a reunião em Chicago”. A intensidade dramática cresce com este desfecho, anunciando o prosseguimento da “batalha” de Brennan em Chicago.



Figura 8: Marthos e Brennan.

Figura 9: Brennan em pé diante da TV, quem exibe a luta de box.

A cena (14) abre com Brennan na cabine do trem. Ouvimos, fora de quadro, uma fala sobre a imagem de Brennan: “- Se alguém não é bem-sucedido, só pode culpar a si mesmo”. As três falas seguintes são mostradas numa alternância simétrica entre os dois espaços: interior do trem com Brennan sentado junto à janela da cabine e as manifestações de impetuosidade dos vendedores no auditório do encontro em Chicago. Para os espectadores, não houve ruptura da linearidade temporal. A leitura que fazem deste momento é com o nexó narrativo e dramático. O isolamento de Brennan na cabine do trem é percebido como uma constante do seu estado de espírito. Podemos associar esta cena ao conceito de Nick Browne sobre a posição do espectador na leitura do texto fílmico. Para Browne (1975-1976):

“Há diferenças significativas entre estruturas do plano, visão e identificação: na verdade, a sequência demonstra, como um princípio, que nos identificamos não com a câmera, mas com os

personagens, e que, portanto, não nos sentimos desalojados por uma mudança na estrutura do plano”.⁷

Pode-se então atribuir, na sequência do trem, o efeito da montagem, construindo a representação da subjetividade do personagem. É como se presenciássemos, em cumplicidade com a “autoridade narrativa”⁸, o seu sentimento de descolamento diante dos seus pares na convenção que está por vir. Este deslocamento é também sublinhado pelo fato da viagem para Chicago ser um registro circunscrito apenas a Brennan e não ao grupo dos quatro vendedores. Assim, a narrativa prossegue, a cada cena, como numa progressão, na construção de uma crise que em perspectiva tende a aumentar.

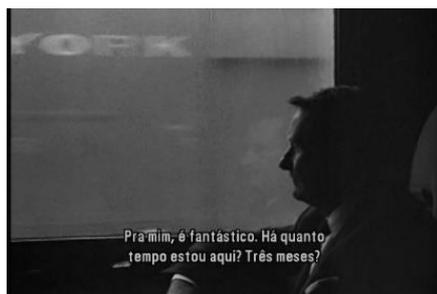


Figura 10: Brennan na cabine do trem.

Figura 11: Cenas da convenção em Chicago.

⁷ O Espectador - no - texto: a retórica de “No tempo das diligências”, Browne, Nick. Página 241.

⁸ O Espectador - no - texto: a retórica de “No tempo das diligências”. Browne, Nick.

Página, 231. Teoria contemporânea do cinema, volume II, Ramos, Fernão Pessoa, organizador. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

Na cena seguinte (15), a convenção de Chicago insere o peso institucional na relação da empresa editora da Bíblia com os seus agentes de venda. Vemos entre os discursos um momento de homenagem ao “criador e mentor” do projeto editorial, Melbourne Feltman. A plateia demonstra atenção ao discurso do homenageado sobre a missão da empresa e a valoração do trabalho de venda. A fala de Melbourne Feltman:

“ - Andem de cabeça bem erguida. Orgulhem-se de sua posição. Parem de pensar no mero comércio de Bíblias. Pois acredito sinceramente que, ao perceberem o que estão fazendo pelos outros, a autoestima de vocês vai melhorar muito, não com soberba, mas com humildade, por saberem que têm o privilégio e o poder de servir os outros”.

A câmera trabalha em várias posições buscando acompanhar a dinâmica da homenagem, num estilo semelhante a uma reportagem. Planos da plateia, recortes para planos próximos de Brennan e seus três parceiros, planos próximos de Melbourne Feltman discursando e os aplausos finais de todos, num recorte de Brennan aplaudindo. Não identifica-se as posições da câmera como sendo pontos de vistas alternados entre os personagens, como nos filmes clássicos de ficção, que usam os planos e contra-planos. Para o espectador, a posição da câmera “de fora” é “eficiente”; não se posiciona num código de invisibilidade comum das narrativas ficcionais. Pelo contrário: a câmera reportagem é reconhecida ao registrar o evento de modo coerente com seus propósitos: reter a dinâmica na sua inteireza.

A cerimônia é de um evento hierarquizado. O palco é o espaço ocupado pelos os dirigentes da empresa e a plateia como o lugar ocupado pelos vendedores. Entende-se também como a hierarquia social é assentada através das manifestações. Os discursos dos dirigentes afirmam a autoridade. As reações da plateia de funcionários demonstram o engajamento através da atenção aos discursos e aos aplausos protocolares.

O espectador ao ler a cena, assimila a reportagem como real e ao mesmo tempo restabelece nexos dramáticos da narrativa ao reconhecer o protagonista. Este é reafirmado no final da cerimônia, onde vê-se o seu rosto expressando um sentimento de deslocamento diante dos seus pares e patrões. Esta expressão facial

de Brennan é reconhecida pelo espectador, que faz a conexão com a cabine do trem. Lá na cabine, Brennan anteviu a si próprio na convenção, deslocado diante dos virtuosos.

No quarto de Hotel, (cena 16), veem-se os quatro vendedores com Turner ao redor de mesa jogando carta. Comentam a convenção e falam da próxima viagem para Florida enquanto jogam pôquer. Turner diz: “ - Amanhã iremos para Flórida. Hoje, vamos jogar pôquer. ” Trata-se de um momento de pausa que anuncia uma mudança de rumo com uma expectativa de sorte.

A narrativa foi segmentada por blocos com critério espacial. Deste modo, as cenas que seguem da cidade de Miami estão situadas no bloco 2.

Observa-se, inicialmente, coqueiros na orla da praia e tendo ao fundo uma melodia cantarolada, (Cena 17). A cena revela uma paisagem contrastante com os locais das cenas anteriores e com as ruas cobertas de neve. Agora a paisagem é solar. No plano seguinte, vê-se o rosto de Brennan que fala: “ - Bem-vindos-vindos a Miami Beach.” Não é a primeira vez que vemos uma cena onde Brennan aparece falando sozinho ao volante do carro. Os espectadores reconhecem esta atitude. Porém, pode-se supor que “bem-vindos a Miami” seja uma atitude diferenciada. Esta fala é direcionada como uma saudação para os espectadores, como numa conversação entre “eu e vocês” para situar que esteja aqui - no filme - juntos em Miami - Eu, Brennan e vocês espectadores - passeando de carro. Identifica-se paisagem. São vários planos alternados durante o percurso. Brennan fala num tom irônico e dirige seu olhar para várias direções como quem está procurando um determinado local. A câmera de dentro do carro em movimento aproxima-se da fachada de um prédio. Brennan fala: “- Fontainebleau! Aí está você. ” O momento seguinte, (cena 18), no quarto de hotel, observa-se Brennan falando ao telefone com sua esposa. Ao seu lado os seus parceiros James Baker e Martos atentos ao diálogo telefônico. Brennan fala sobre a beleza do hotel, com piscina e diz estar achando tudo maravilhoso. Ela responde que ele deve estar tendo uma vida de rei e pergunta pelos seus colegas, Baker, Charles Mc Devitt e Raymond Martos. Este diálogo telefônico é um único momento em que temos de uma interação direta de Brennan com sua vida privada, ampliando assim a sua complexidade dramática. A sua esposa revela conhecimento quanto ao

temperamento introspectivo de Brennan ao falar com ironia da “vida de rei” e num tom protetor ao fazer recomendações afim de que ele dirigisse com prudência na estrada. Como uma confirmação da ironia de sua esposa sobre “a vida de rei”, vê-se no momento seguinte, (cena 19), Brennan deslocado do lado de fora da piscina, observando James Baker e Raymond Martos pulando do trampolim para dentro d’água.

A cena (20) é de treinamento, o coordenador de vendas, Turner, atuando como um vendedor e James Baker e Charles Mc Devitt atuando como clientes. Brennan e Martos observam sentados ao lado de Baker. Percebe-se as semelhanças do processo de venda desde a entrada na casa ao desempenho de persuasão diante da resistência do cliente assim como o posicionamento do cliente sentado ao lado do vendedor. Nesta dinâmica, tem-se a participação de Brennan e Martos como “espectadores posicionados” (RAMOS E PESSOA, 2005)⁹, criando uma identificação com os espectador. Num dado momento Mc Devitt, enquanto “cliente” intervém com argumentos para reforçar as desculpas dadas por Baker para o “vendedor”. Trata-se de uma representação inspirada na experiência dos próprios vendedores. A atuação do “vendedor”, representado pelo coordenador, é realçada pelo tom incisivo que articula a persuasão revelando ser um homem autorizado pela “Igreja” e ao mesmo tempo em que enfatiza a legitimidade da publicação “recomendada pelo Papa”. Brennan observa com uma expressão tensa. Ele percebe que está diante de um ator, o “vendedor” com um desembaraço agressivo que ele não tem. Este contraste de desempenho, entre Brennan e o Turner, evoca para o espectador uma compreensão da dimensão de que a performance de um vendedor é assemelhada com a performance dos atores de espetáculos. Ambos devem atuar de modo adequado ao “roteiro”, no caso específico, às técnicas de vendas, bem como com Turner, que atua de modo didático” ser um vendedor com domínio das técnicas de vendas e, ao mesmo tempo, incorpora ser um coordenador que é representante da empresa que comercializa a Bíblia, o livro mais vendido do mundo e recomendado pelo Papa.

⁹ O Espectador - no - texto: a retórica de “No tempo das diligências”. Browne, Nick. Página, 238. Teoria contemporânea do cinema, volume II, Ramos, Fernão Pessoa, organizador. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

Esta cena com Brennan é um momento no qual os personagens veem uns aos outros. O espectador é então posicionado na alternância do ponto de vista dos personagens e assim “vê” através do olhar de Brennan e alternadamente através do olhar de Turner. Paradoxalmente, esta representação de Turner dentro da cena faz com que o espectador identifique Brennan de modo “natural”, agregando para a narrativa uma dimensão realista. O espectador não “vê” o personagem, mas sim através de um processo de identificação “vê” a Brennan como um observador comum diante de uma representação ficcional. Neste ponto, pode-se associar esta construção com um exemplo do conceito de cinema de Kiarostami. Para ele, o cinema cria um evento para filmar a performance autônoma do ator-personagem, gerando assim um registro de um “acontecimento verdadeiro”.¹⁰

No quarto do hotel, (cena 21), Martos mostra o novo cartaz promocional da editora para Brennan. Brennan responde que sim. E a seguir, continua sua fala: “ - Estou querendo sair, sabe? Voar feito um passarinho”. Começa então a dançar cantarolando uma melodia num gestual satírico, em tom de falsete. Martos apresenta Brennan para a camareira, que assim como Brennan é de origem irlandesa. Martos: “Brennan tem um pai irlandês que sempre aconselhava seu filho: ‘ - se você for esperto entre para a polícia e se aposente’. Brennan faz então para ela uma imitação caricata da voz de sua mãe falando sobre o seu falecido pai: “ - Deus abençoe ele, que está morando no cemitério. Ele tem uma lápide enorme. Até o padre falou que nunca viu uma igual”.

Esta cena é um contraponto à performance de Turner na cena anterior. A performance de Brennan no quarto é uma afirmação do personagem, que se desloca do modelo técnico. Brennan não é legitimado pela Igreja, ao contrário, é legitimado através de auto ironia, onde resgata suas origens irlandesas e sua identidade num tom sarcástico.

Como numa extensão dramática, Brennan acentua ainda mais a sua distância do modelo eficiente de vendedor. Perceba-se, na cena (22), Brennan dirigindo pelas ruas de Miami desorientado em busca de um determinado endereço. A posição da câmera ambienta o espectador ao interior do carro. Vê-se

¹⁰ Caminhos de Kiarostami, Bernardet. PG. 152.

Brennan de perto. Ele é então percebido numa performance espetacular, como, segundo suas próprias palavras, num “voe de passarinho” pronunciando os nomes de várias ruas tendo ao fundo o som do rádio do carro.

Nas próximas três cenas, há uma conexão de Brennan com seus parceiros através do encadeamento de três momentos díspares igualmente vivenciados pelo grupo: alegria, tédio, e a voz de comando de Turner.

Brennan, agora no quarto do hotel, cena (23), faz um relato cômico sobre os nomes das ruas para Martos e Baker, que sorriem muito. Numa mudança brusca de cena, (24), vê-se agora Charles Mc Devitt e Brennan no quarto com a televisão ligada. Eles nada falam e aparentam cansaço. Ouve-se o som da televisão sobre a imagem de Brennan e Mc Devitt. Eles aparentam tédio. O som estridente da televisão é percebido como inconveniente. Mc Devitt se curva sobre a cama na direção da televisão e com a mão alcança o fio da tomada. A televisão é desligada. No exterior pátio do hotel, área da piscina, (cena 25), vê-se o grupo de vendedores ao redor de uma mesa tomando café. Turner, o coordenador, fala impulsionando todos para realizarem um bom trabalho. O seu tom de voz é de quem está dando uma ordem à sua equipe de subordinados.

Nos momentos seguintes, da cena 26 até a cena 32, surge um dado novo na performance de Brennan. Ele passa a conduzir a narrativa através de uma fala onde faz uma apresentação dos seus parceiros para os espectadores. Ele está ao volante dirigindo o carro e, num certo sentido, no comando do filme. O seu olhar é focado no percurso. Ele fala num tom sério e não faz neste momento nenhuma ironia. Pelo contrário, faz uma apresentação dos seus parceiros com a propriedade de quem conhece bem os seus pares e o seu ofício. A cada menção do apelido e nome de cada um temos um corte rápido para o rosto da pessoa citada, iniciando assim uma cena da dinâmica de venda. As performances de seus parceiros confirmam o seu conhecimento e “autoridade” perante a narrativa. Na última cena, com Mc Devitt, o “Bagre”, além da fala de Brennan na apresentação, temos também um comentário posterior a performance, um comentário como se ele tivesse visto Bagre em ação e reagisse com o que viu, invertendo a estrutura e a sua posição de narrador. Brennan passa então a ser identificado como um

espectador que tudo “vê”, ou seja, como um espectador que faz a leitura do filme e compartilhando conosco, os espectadores.

A construção destas cenas em muito se parecem com a cena de abertura onde temos a apresentação dos quatro vendedores em um prólogo convencional. Ao lembramos do prólogo, percebe-se o longo percurso da narrativa que demarcou as quatro personalidades. Identifica-se também elementos de aproximação com uma outra cena. É a cena de Brennan na cabine do trem a caminho da convenção de Chicago. Nesta cena, têm-se uma dinâmica de alternância entre os planos da cabine com os planos da convenção, que deste modo, evidenciavam a construção da representação do processo mental de Brennan, que projetava, como uma simulação, seus temores. Nick Browne, em seu texto insere a questão da memória do espectador. Este, o espectador, ao ver um evento presente evoca uma “retrospecção”, possibilitando assim uma nova interpretação de sentido, estabelecendo um nexos renovado sobre a leitura do texto fílmico. (No caso do texto de Browne, o ponto de vista de Lucy é percebido posteriormente).¹¹

As aproximações das cenas do prólogo e cena da cabine do trem não trazem necessariamente uma nova percepção de Brennan, mas sim um sentido de coerência dramática do protagonista num momento em que a estrutura narrativa se desloca da convenção formal do documentário, incorporando características da forma narrativa de filmes ficcionais. O espectador é assim situado através do entendimento da psicologia do personagem que vai se clareando ao longo da narrativa.

Conforme a proposição de Browne, a identificação do espectador com o personagem incorpora além do posicionamento literal, um ponto de vista de caráter psicológico, trazendo deste modo uma autonomia diante da narrativa. Podemos então dizer que a identificação primordial do espectador é com o personagem ou ainda que é através do acompanhamento destes nos eventos que o nexos narrativo é buscado. É comum nas narrativas ficcionais codificarem a câmera como “invisível” para os atores e espectadores. Os atores e a autoridade

¹¹ O Espectador - no - texto: a retórica de “No tempo das diligências”. Browne, Nick. Pg. 242.

do diretor são delimitados por esta convenção. No caso do filme *Salesman*, o dispositivo e as performances não seguem um padrão único, ora buscam uma pose “natural” de acordo com o aparato tecnológico de uma determinada cena, com a câmera de modo “invisível” que observa de fora, e em outros momentos, como no caso deste último trecho, o personagem atua diretamente para a câmera de modo conscientemente e assim é identificado pelos espectadores. Em todo este segmento, compreendido entre a cena 26 até a cena 32, o que transparece no texto fílmico é a personalidade “Brennan” que transborda vazando os limites da representação “natural”, atuando num duplo papel: protagonista e ator social. Ele interage com a câmera, intervindo, ou melhor, servindo à narrativa, talvez de improviso ou talvez estimulado a fazê-lo. Entendo assim que Brennan não comanda de fato a narrativa, mas sim, compartilha com a “voz da autoridade”.

Na cena seguinte, (33), Brennan está dialogando com uma cliente, uma senhora idosa. Ele fala com agilidade de um vendedor comum. Num certo momento, ele fala do seu passado familiar e do complexo de inferioridade gerado pelo brilhantismo de seu irmão, “um estudante excepcional”. Esta atitude de Brennan é diferenciada e rara vezes transparece. Brennan incorpora na interação de venda a sua identidade de irlandês de origem simples de modo não caricato e cáustico. A venda foi realizada firmando assim um estilo próprio, diferenciado do pragmatismo de Turner e de seus parceiros. Brennan agiu de modo “autêntico”. O drama se intensifica na medida que compreendemos em Brennan uma possibilidade de êxito.

Na cena seguinte, (34), Brennan numa visita de venda está interagindo com um casal de clientes. Brennan volta a falar da sua própria família:

“Minha mãe era de uma igreja protestante. ... E ela era durona. ... Meu pai nunca levantou a mão para mim na vida... Nunca me bateu na vida. Já a minha mãe me massacrava. Acho que eu precisava. Eu acho que não apanhei bastante”.

A venda foi novamente realizada. A visita seguinte (cena 35), se passa na porta de entrada da casa de uma jovem cliente. O diálogo é duro. Sem acesso a casa, Brennan não tem “espaço” para interagir. A jovem se posiciona como protegida pela porta, sempre do lado de dentro demarcando o limite da argumentação. Ela resiste fisicamente aos argumentos de Brennan.



Figura 12: Brennan dialogando com a cliente.

A câmera faz recortes alternados do espaço ocupado pelos dois enfatizando o limite dado pela porta. Num dado momento, a câmera se posiciona por trás de Brennan, observamos como Brennan “vê” a sua cliente. Ele está “cara a cara” e assim o conflito é visualmente reiterado. O espectador é posicionado pela câmera e assimila a experiência de Brennan através do seu ponto de vista.

Logo após a cena dos limites “físicos”, intransponíveis temos uma cena com Brennan trocando o pneu furado do carro (36). Trata-se então de um outro obstáculo que desta vez é enfrentado com humor e sarcasmo: Brennan troca o pneu do carro e quando termina joga o pneu para fora da estrada entre sorrisos dele e Mc Devitt. O pneu rola no campo até tombar. O gesto é uma pequena transgressão e é percebido pelo espectador como um gesto que compõe o tom de rebeldia do personagem.

Uma nova alternância criada pela narrativa, na cena (37), Brennan surge otimista no quarto do hotel conversando com Turner e seus parceiros. Ele diz estar gostando das pessoas. “São muito receptivos”, diz ele. Em prosseguimento, diz que pretende acordar cedo no dia seguinte e realizar quatro vendas. Esta construção dada de alternâncias de opostos, ora em crise, ora sem crise, é reconhecida pelos espectadores como natural no que se refere ao temperamento do protagonista, além de trazer uma cadência para uma narrativa em que essencialmente nada de novo ocorre. Os personagens reproduzem e adensando suas tendências repetidamente. Ou seja, para os espectadores, as constantes alternâncias entre as cenas, são compreendidas como “naturais”, operando um ocultamento da voz da autoridade, e ao mesmo tempo, a percepção de ordenação pelo reconhecimento do padrão híbrido.

Neste ponto da narrativa, temos um segmento de dez minutos aproximados (da cena 38 até a cena 43), onde Brennan faz seis visitas fracassadas, algumas muito breves, em que ele não chega a entrar na casa. Todas trazem situações de embate. Diante das recusas dos clientes, Brennan não recua, ao contrário, intensifica o embate trazendo argumentos e criando constrangimento aos clientes. Na sexta visita, do lado de fora da varanda da entrada da casa, Brennan e James Baker são recebidos pela moradora com uma fala firme: “ - Não tenho tempo nem dinheiro, então nem adianta”. Os dois voltam para os seus carros. No caminho, Brennan desabafa enfaticamente. Trata-se de um momento de intensidade emocional que talvez demarque o início do segmento do clímax. Brennan: “Isso tem que mudar. Eu não trabalho mais à tarde. Ponto final. Vou trabalhar do jeito que quiser e na hora que eu quiser. Porque isso aqui é tão bom quanto dar um tiro na cabeça. É totalmente inútil sair à tarde”.

Na cena seguinte (44), Brennan é visto de perto. A câmera revela a sensibilidade do momento. Vê-se em suas mãos as fichas dos clientes. A câmera volta a enquadrar seu rosto, olhar vago, triste; a câmera acompanha o movimento das mãos que volta a manusear as fichas e volta a focar seu rosto, em close. A duração é estendida. Silêncio, um olhar vago. A câmera observacional se move agregando à descrição a “verdade” do registro.



Figura 13: As mãos de Brennan com as fichas dos clientes.



Figura 14: Close do seu rosto.

Raymond Martos sentado no seu carro interrompe o silêncio ao parodiar o “bordão” de Brennan: “ - Entre para a polícia e se aposente”, cena (45). Este bordão é um dos elementos que dá identidade ao protagonista. O corte do plano silencioso do rosto de Brennan, na cena anterior, para o plano de Martos falando gera um impacto que contribui para os espectadores fazerem a comparação em

retrospecto entre eles: Martos é um vendedor técnico ao contrário de Brennan. A sua citação é então entendida como uma zombaria que ele, Martos faz, demonstrando ter consciência da fragilidade de Brennan.

Na continuação da cena, Martos está agora no interior de uma residência com um casal de clientes. O marido vai até a vitrola e coloca um disco e volta para sua poltrona. O som invade o ambiente e de certo modo interfere na conversação de Martos com a cliente. Martos demonstrando autocontrole e técnica permanece focado na conversação. A venda é realizada com êxito.

Martos entra no quarto e começa a conversar com Brennan, cena (46). Martos comenta o corte de cabelo de Brennan: “Ficou parecendo um cão pastor”. Brennan está abatido e a conversa prossegue num tom grave. Relata que não realizou nenhuma venda apesar de ter rodado a cidade inteira e realizado muitas visitas. Martos, interrompendo Brennan:

“ - Paul, você está pensando errado e se prejudicando. Você só está tendo umas semanas difíceis”... “ Você está brigando com os clientes” ... E eles percebem isso a quilômetros de distância”.

Paul Brennan observa Martos manuseando um maço de fichas de clientes.

Na cena seguinte (47), Mc Devitt está interagindo com um casal de clientes. Mais afastado, sentado numa poltrona, Brennan observa calado. Um pouco adiante, Brennan faz uma intervenção emocionada da importância da mulher na educação dos filhos pequenos. Brennan:

“ - Uma casa sem alicerces não é uma casa. Isso faz sentido? Aí está! Isso faz sentido? Aí está! A capa pode ser branca, vermelha ou a cor que o senhor quiser. Isso é outra coisa. A Bíblia é a herança da vida. Então, no fim das contas, o preço nem entra em questão, porque a utilidade. Podem ter certeza, vocês vão ter que concordar que a utilidade existe. É a verdade ou, não é? É só o que temos a dizer”.

Esta intervenção de Brennan gera um mal-estar e encerra a conversação de Mc Devitt com os clientes. Mc Devitt justifica para os clientes a presença de Brennan por estar ele atravessando uma má fase e por esta razão ele precisar

acompanhar as visitas que faz. O casal demonstra compaixão. Brennan é assim humilhado diante dos clientes por um dos seus pares.

A cena final (48), Brennan está no quarto do hotel. Ele arruma a mala. Martos está ao redor. Corte para Mc Devitt em close, que fala: “- É a vida”. Baker: “É ... Entre para a polícia e se aposente”. Brennan prossegue arrumando a mala e fala: “ - Não senhor patrão”. Brennan, falando agora em falsete: “ -A Mary, o serviço que ela faz é na telefônica. Ganhou uma montoeira de ações. Eles são todos trabalhadores demais da conta. Demais”. Corte para Martos assistindo Brennan. Corte para o rosto de Mc Devitt, Brennan em off: “ - O Charlie arrumou emprego na polícia”. A câmera volta para Brennan que prossegue: “ - Quando se aposentar, vai receber pensão. Está arrumado para o resto da vida”. Vê-se Martos e Mc Devitt sentados cabisbaixos. Brennan andando no quarto, pára e olha para fora, a câmera se aproxima e, então, percebe-se sua expressão facial sofrida.

2. A micro história, a utopia possível

Na observação do texto fílmico do documentário ‘O Fim e o Princípio’ (2005)¹² de Eduardo Coutinho, identifica-se, na sua construção, o modo “participativo” que é associado historicamente ao Cinema Verdade francês.

Para refletir sobre esta filiação, foi realizada uma análise das cenas iniciais do filme ‘Chronique d’um Été’, (1960) de Jean Rouch e Edgar Morin com o filme de Coutinho, ‘O Fim e o Princípio’. Observa-se relativas semelhanças nos dispositivos de filmagens assim como um espelhamento das narrativas. Estas aproximações podem ser entendidas como uma citação de Coutinho que revela uma afirmação de fé no cinema documentário. Nos termos de Coutinho, “ a pequena utopia”¹³ do cinema documentário é capturar micro histórias de pessoas comuns.

Prólogo ‘Chonique d’um Été’: Vistas da cidade de Paris, letrero sobre imagem: título do filme ‘Crônica de um verão’ (Paris, 1960):

Narração em off: “-Este filme não foi interpretado por atores, mas vivido por homens e mulheres que deram momentos de sua existência a uma nova experiência de cinema verdade.

Jean Rouch: “-Sabe Morin? É uma excelente ideia reunir um grupo de pessoas numa mesa, mas não sei se conseguiremos gravar uma conversa tão espontânea como seria sem uma câmera, por exemplo, não sei se Marceline poderá relaxar e falar normalmente.

Marceline: “-Acho que vai ser difícil, porque fico intimidada. .”
Jean Rouch: “A única coisa que te pedimos, Morin e eu, é que simplesmente responda as perguntas”.

Edgar Morin fala para a Marceline, a mediadora: “-Você não sabe que perguntas vamos te fazer. Nós também não temos certeza do que queremos fazer. É um filme sobre o seguinte: Como você vive? Começamos por você e continuamos com outras pessoas. Como você vive? Quer dizer, como você se vira na vida? Começamos por você porque você vai participar de perto deste projeto, neste filme.”.

Jean Rouch: “-O que você faz durante o dia? O que você faz quando você levanta? No que você trabalha?...”

¹²O Fim e o Princípio. Direção: Eduardo Coutinho. 2005

¹³OHATA (org.) Eduardo Coutinho: São Paulo: Cosac Naify, 2003. Citação: “ Quero saber o que as pessoas fazem à dureza da vida e dos tempos”.

... E se te pedíssemos para sair à rua para perguntar a desconhecidos: “Você é feliz? Você faria? ”.

Vê-se a mediadora andando na rua vazia. Em seguida ela começa a interagir com as pessoas que passam perto dela: “Senhor, por favor, o senhor é feliz?”.

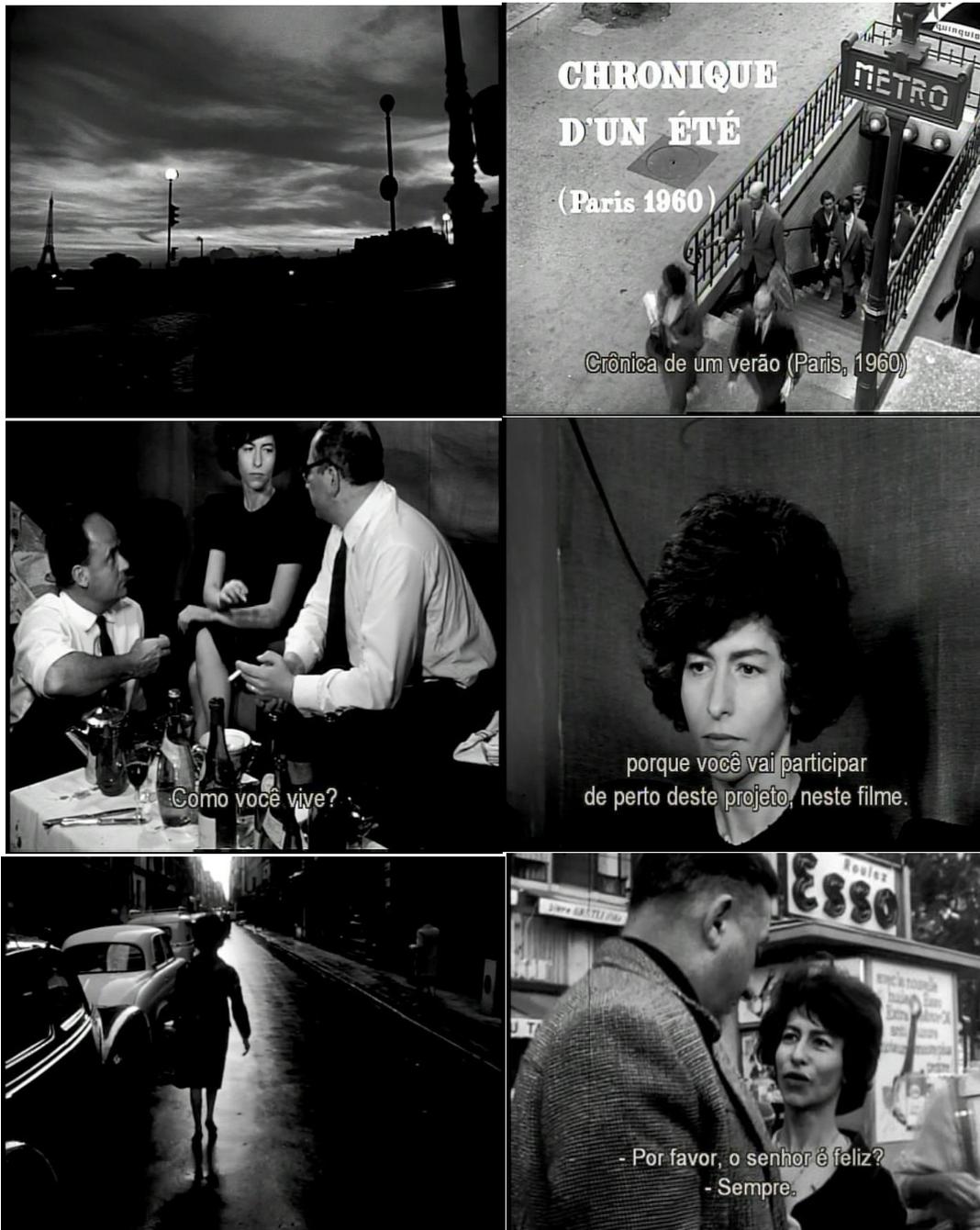


Figura 15: Cenas do prólogo do filme Chronique d'un Été,(1960)de Jean Rouch e Edgar Morin.



Figura 16: Cenas do prólogo do filme O Fim e o Princípio. Letreiro sobre o primeiro plano: São João do Rio do Peixe. Sertão da Paraíba.

Em voz off, tem-se a seguinte fala

Coutinho: “ -Viemos à Paraíba para tentar fazer em quatro semanas um filme sem nenhum tipo de pesquisa prévia, nenhum tema em particular, nenhuma locação em particular. Queremos achar uma comunidade rural de que a gente goste e que nos aceites. Pode ser que a gente não ache logo e continue a procura em outros sítios e povoados. Talvez a gente não ache nenhum, e aí o filme se torna essa procura de uma locação, de um tema e, sobretudo, de personagens”.

Na cena seguinte, o carro da equipe de filmagem se aproxima de uma casa. A locução de Coutinho anuncia com muita clareza:“ -A gente chegou lá sem avisar”. Vemos então a primeira cena com moradores daquela região, a família de Rosa, na varanda da casa. A conversação se dá num tom de timidez e cordialidade comum entre desconhecidos. Num certo momento, Eduardo Coutinho se dirige para Rosa de modo direto.

Coutinho:"- Você faz o que na vida? Você sabe por que a gente está aqui? A gente está procurando você por uma razão. Me disseram que as agentes de Pastoral e da saúde conhecem todo município, os povoados e tal. É verdade isso? ... Então nós estamos pedindo isso. ... Nós queremos ouvir histórias. Nós queremos saber de pessoas que falam da vida. Você não tem uma vida?"

Logo a seguir, Rosa, agora como mediadora do diretor, começa a entrevistar a “Madrinha vó, Zefinha:”

Rosa: “ - A senhora rezava nos meninos doentes? Como era? Agora reze alto para mim escutar. Zefinha faz uma reza para Rosa: “ Volto atrás com o ramo da oliveira, para tirar esse mal em Rosa”.

O prólogo fez a apresentação do tema, do dispositivo de filmagem e dos protagonistas. O tema é introduzido na primeira fala do diretor. “ - Queremos achar uma comunidade rural de que a gente goste e que nos aceite.” O tema especificamente é o registro da experiência de vida de um determinado conjunto de pessoas comuns sobre suas experiências de vida. *O "Fim e o Princípio"* busca através destes registros a expressão da subjetividade do outro sobre a sua própria experiência num embate com a “subjetividade autoral dos

realizadores”.¹⁴Neste ponto, vê-se que a convergência essencial entre *Chronique d'un Été*, (1960)de Jean Rouch e Edgar Morin, com o filme do Coutinho. A questão da autoria “compartilhada”, nas palavras de Coutinho:

“Creio que a principal virtude de um documentarista é 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 orgulho¹⁵”.(OHATA,2003)

A narrativa do documentário *O Fim e o Princípio* têm uma formatação convencional: prólogo, crise (a fase da busca), desenvolvimento, (as cenas de conversação), a resolução (as cenas das despedidas) e o epílogo. No segmento central, há os depoimentos dos seus personagens sobre as questões “essenciais.”¹⁷ Destaca-se aqui um segundo ponto que demarca a especificidade deste filme: o recorte concreto e preciso, o árido sertão nordestino onde o papel do diretor personagem interage no espaço cênico com os atores sociais tendo ao seu lado Rosa, como personagem mediadora. Cabe a ela fazer a aproximação da equipe com os moradores da comunidade e ao mesmo tempo introduzir os propósitos do filme

14 Oliveira Lessa, Rodrigo. Vol. 3, No 1 2014: O documentário como contraponto <http://cadernosaa.revues.org/329>. O sentido da etnografia fílmica compartilhada de Jean Rouch em “Crônicas de um verão”.

15 OHATA (org.) Eduardo Coutinho: São Paulo: Cosac Naify, 2003.



Figura 17: Rosa com Zefinha. Rosa Na janela carro da produção. Casa de Dona Rosa. Rosa conversando com a moradora.

A narrativa avança; o letreiro na tela sinaliza: “Segundo dia de filmagem”. No início do segundo segmento, tem-se a busca por personagens. O corte dado entre os planos da cena de Zefinha rezando para proteger a Rosa com o plano seguinte com Rosa na estrada, no interior do carro da produção, em busca de comunidades e personagens coloca em destaque a personagem Rosa.

No interior do carro, ocorre o diálogo de Coutinho com Rosa. É função de Rosa apontar o rumo, quais serão os locais a serem visitados. Cabe ao diretor orientar Rosa quanto ao que ela deverá falar com as pessoas a respeito do filme.

Rosa diz

“ - A gente vai para o Riachão dos Bodes, Pedra Redonda, Jerimum e Bandarra”. O carro se aproxima de uma casa, vemos um letreiro na tela: “Riachão dos Bodes”. A voz do Coutinho em off pergunta para Rosa: “Você sabe o que dizer?... Daí você explica o que é o filme, que a gente está filmando ... a vida do sertão, aquela coisa. ”

Estes diálogos entre Coutinho e Rosa revelam o processo da “busca” tendo na atuação do próprio diretor personagem a sua centralidade e protagonismo. Para o espectador, a revelação do diretor-personagem agrega uma percepção de uma narrativa não ficcional. Esta percepção do espectador sobre a narrativa não ficcional é aprofundada no trecho seguinte, onde percebe-se que não existem locais previamente escolhidos para serem filmados e nem existem pessoas previamente selecionadas. A primeira personagem a ser abordada, Dona Rosa, manifesta não querer participar do filme “Sou muito pobre, mas não vou dizer ao povo. Minha vida é muito ruim. Mas eu não vou contar a minha vida a ninguém”.

A decisão de incluir a fala de Dona Rosa traz para o filme a questão da autoridade da narrativa diante da autonomia do ator social e por extensão dos limites do filme documentário. Ela manifesta o desejo de preservar sua vida e esta posição é respeitada, ao mesmo tempo em que sua recusa é incorporada.

A seguir, a segunda tentativa, com Dedé, um vizinho próximo de Dona Rosa. A entrevista de Dedé é entrecortada pela narração de Coutinho, em voz off, anunciando uma mudança

“- Dois dias de filmagem em Riachão dos Bodes e comunidades semelhantes nos convenceram interromper a busca por outros lugares. Na verdade, a gente sentiu que a relação de Rosa com os moradores não ia muito além das questões de trabalho, não criava, realmente, intimidade. Daí, decidimos nos concentrar em Araçás, a comunidade onde a família de Rosa vive há mais de um século”.

O diretor personagem explicita com clareza quais são os atores sociais que devem ser buscados. Entendem-se que os personagens filmados de Dona Rosa e Dedé não são adequados para o diretor. Para o espectador, esta mudança de rumo traz transparência ao processo de realização e agregam credibilidade a narrativa não ficcional.

O cineasta Kieslowski, numa entrevista para um filme documentário¹⁶, fala sobre importância da experiência de vida das pessoas na realização dos seus filmes. Para ele, o cinema, assim como a literatura, “pode capturar a vida em

16 AYRE, Elizabeth, KORENFELD, Ruben. Kieslowski, Um Diálogo. Filme documentário, Cracóvia, 1991.

perspectiva sem perder de vista as pessoas (1991) ”. Os atores devem trazer para os seus personagens as suas próprias emoções, sentimentos e intuições. Eles não devem se esconder nos personagens, ao contrário, devem expor suas vivências mais profundas, “olhar para dentro de si” profundamente para dar vida ao personagem. Ele reconhece como natural a tendência dos atores de protegerem suas experiências mais profundas, segundo suas próprias palavras, “os medos, as dores e a própria alegria. ”

Kieslowski aborda, nesta entrevista, a questão dos limites do cinema documentário. Ele questiona o direito (ético) do cinema documentário filmar eventos da vida privada das pessoas. Para ele, certas experiências só podem ser registradas com atores. Conforme suas palavras: “Tudo tem de ser falso, para parecer real. ”Este “falso” remete aos dispositivos de filmagem que registram reconstruções cênicas de eventos ficcionais numa dada estrutura dramática. Estabelecendo assim um “facilitador” para as performances dos atores e ao mesmo tempo uma proteção quanto aos limites.

No caso do filme "*Um fim e o princípio* este “olhar para dentro de si” é um objetivo e ao mesmo tempo um desafio, “uma utopia”. Neste ponto, as temáticas da ordem, da subjetividade aproximam os dois gêneros. Ambos trabalham a mesma “matéria-prima”, a experiência, o imaginário, a memórias e a emoção. O que são distintos entre os gêneros são as estratégias, os modos das narrativas que respondem a estas questões com uma enorme variedade de estilos.

No caso do filme de Coutinho, a narrativa é formatada com um conceito de redução de eventos e de mecanismos narrativos. A narrativa tem um núcleo com uma situação catalisadora, um núcleo com um único evento: a conversação. Não existem eventos dramáticos, encenado ou reconstruídos. É nesta situação de “conversação” que “olhar para dentro de si” é proposto ao personagem. O ator social é acolhido para exercer sua autonomia. Nesta dinâmica, o diretor personagem e a mediadora propõem ao ator social um relato das suas experiências. Ele é motivado e provocado de modo tal que perceba o processo de filmagem em que ele próprio pode definir os limites da sua fala assim como, construir uma pose, afirmando sua autoimagem, ou até mesmo questionado a filmagem em si. O dispositivo de filmagem faz um recorte focado na ação

dramática. Esta ação dramática está circunscrita ao encontro do diretor com o ator social. E é esta a imagem a ser registrada, é ali que se encontra o essencial da narrativa.

A redução do formato narrativo e o recorte dado pela câmera no caso do documentário em questão é um facilitador para os atores sociais. Como já comentado, o ator social não é posto para encenar representando suas experiências como os atores das narrativas ficcionais. Além deste facilitador, os atores sociais do filme "*O Fim e o princípio*" pertencem a uma comunidade em que a cultura oral é muito presente. Buscar a expressão desta cultura oral através dos relatos das micronarrativas é, talvez, a estratégia fundamental da concepção dada pela direção. Este sentido de unidade na diversidade das experiências individuais é, em certa medida, um dado da natureza desta comunidade e, em parte, uma construção da narrativa. Neste ponto, o documentário tem na sua especificidade a função de estabelecer como ponto de partida o registro do outro, ao contrário das narrativas ficcionais.

A cena a seguir, demarca a mudança do segmento da narrativa. Passa-se da fase da busca dos personagens para a fase da “conversação”. Vê-se Rosa desenhando um mapa do Sítio de Araçás. A sua mão faz um traço do contorno do sítio. A seguir, ela marca a localização das casas dos moradores e ao mesmo tempo faz a apresentação de cada um, enfatizando as identidades e as relações de parentesco.



Figura 18: Rosa desenhando o mapa do Sítio de Araçás.

Nesta nova etapa, não há mais a busca por personagens desconhecidos. Ao contrário, existe o início de uma série de cenas com dezesseis personagens moradores da mesma comunidade e apresentados por Rosa. No trecho final da sua fala, Rosa cita Maria Borges:“ - Maria Borges, ela é parente da gente, ela é parteira...Foi ela quem assistiu o nascimento de vários irmãos meus, inclusive José” Após esta fala de Rosa sobre Maria Borges temos um corte que traz a fachada de uma casa. Vê-se, no plano seguinte, um cachorro na frente de uma casa. Rosa se aproxima da porta que está aberta. Ela observa por alguns instantes o interior da casa. A sala está vazia e ela decide entrar.



Figura 19: Rosa se aproxima da casa de Dona Mariquinha.

Rosa atravessa a sala na direção de outro cômodo e lá encontra uma senhora, Dona Mariquinha, em vez de Maria Borges que foi citada pela própria Rosa na cena anterior. Esta cena é assimilada inicialmente pelo espectador como um momento de suspense e, ao mesmo tempo, como uma pequena ruptura: a inversão sobre a personagem que viria a ser encontrada, Dona Mariquinha ao invés de Maria Borges. Talvez um contraponto da “voz da autoridade da narrativa” no sentido de “tomar as rédeas” de Rosa que apontava os rumos na estrada e no desenho do mapa.



Figura 20: Rosa com Dona Mariquinha.

Rosa inicia a mediação elogiando Dona Mariquinha: “- A gente veio na casa da senhora porque a senhora é uma figura importante na comunidade”. Na conversação com Coutinho, Dona Mariquinha responde sobre o seu casamento com naturalidade: “- O meu marido era um cachaceiro e judiava de eu Ela manifesta ter fé e muito medo da morte.“ - O senhor não tem, não?” A cena da conversação termina com Dona Mariquinha demonstrando empatia por Coutinho:

“- Este homem é tão sério. Da onde ele é?”



Figura 21: Dona Mariquinha.

Rosa abre a porteira e caminha na direção de uma outra casa. Seu trajeto é acompanhado pela câmera. Ao chegar, cumprimenta Assis, que recebe Rosa com cordialidade. Coutinho se aproxima e é saudado gentilmente. A conversação se dá num tom amistoso. Assis fala sobre a vida: “ - A vida é um parafuso: só quem distorce é Jesus, né? No dia *de chegar a hora*, né?” ... “E hoje estou no fim da vida, acabado, *entrei para oitenta*” Assis discorre sobre os valores que preserva, família e trabalho. “.. Eu não dou valor a riqueza. “Dou valor a um pobre como eu



Figura 22: Rosa abre porteira e caminha na direção de Assis.

Figura 23: Assis



Figura 24: Zefinha a fiar.

Na cena seguinte, aparece Zefinha trabalhando um fio de algodão. O silêncio da cena e o movimento da câmera acompanhando suas mãos funcionam como uma pausa, um espaçamento entre as cenas de conversação, induzindo assim um momento de afirmação dos valores mencionados por Assis sendo o respeito aos semelhantes. Zefinha, assim como Assis, é idosa e pobre.

Logo em seguida, temos um corte direto para uma nova conversação. Uma elipse, não há os momentos preliminares de aproximação, bater na porta, saudar o morador. Ao contrário, existe uma passagem direta acentuando a continuidade entre os temas. Vê-se Rita relatar que trabalhou na roça desde aos cinco anos de idade e lamentar não ter mais idade para trabalhar. Sua vida familiar tem sido boa, está casada com Zequinha a mais de 40 anos, conforme suas palavras: “- Graças a Deus estamos muito bem até hoje”.

Zequinha chega e é introduzido na conversação por uma saudação de Rosa, em voz off. Ele senta ao lado de Rita. Num plano frontal, vemos os dois. O seu depoimento reitera a harmonia entre ele e sua esposa. Logo depois, Zequinha fala sobre o *terrenozinho* em que mora e relata que foi comprado pelo pai de Rosa:

“- Geraldo Timóteo me vendeu essas duas tarefinhas, era um *esquadrozinho de terra* que fazia assim. Aí eu era morador, ele foi e me vendeu. Nós ainda nem passamos a escritura. Ele me vendeu, eu paguei. Aí ele disse: quando quiser passar a escritura, nós vamos. Eu digo: Não, deixa estar, deixa estar aí. Aí nunca passamos nem escritura. Está lá, sem passar escritura. Um dia, se der certo, nós passamos. ”Coutinho: “Tudo na palavra, né?”

Zequinha: “É, só na palavra”. Coutinho introduz o assunto da finitude: “Me digam uma coisa: vocês estão moços ainda. Mas vocês pensam em negócio de velhice, morrer, ou não pensam nisso? Rita responde: “Será feita *hora que Deus quiser*. Se for pensar fica pior. ”

Zequinha discorda de Rita e afirma: “- Eu penso”. *Tudo no mundo* a gente tem que pensar um pouco

A organização da narrativa destas cenas iniciais da segunda fase, traz diversas micronarrativas com uma relativa unidade, assim como também uma relativa unidade dos tipos humanos, através dos personagens: Dona Mariquinha, Assis, Zefinha, Rita e Zequinha. Observa-se que os personagens “diretor” e a “mediadora” entrelaçam as cenas alavancando a dinâmica narrativa numa alternância de encontros e conversações. Coutinho e Rosa, ao contrário dos atores sociais, pouco revelam sobre si mesmos. Eles nada comentam sobre as

micronarrativas, nem sobre suas próprias vidas. Em alguns momentos, Coutinho por ser o “estrangeiro”, é interpelado pelos atores sociais e responde com evasivas. O que eles, Rosa e Coutinho, manifestam diante da câmera é uma estratégia de abordagem, a mediação de Rosa e a condução da conversação por Coutinho. Para o espectador, o que se mantém claro é a meta que eles, diretor e mediadora, perseguem, colocam as questões “essenciais” para os atores sociais. Deste modo, não há incompletude ou um vazio. Ao contrário, os espectadores se identificam com os condutores da “busca” e embarcam no fluxo dinâmico da narrativa.

À medida que o filme avança, todos vão, Coutinho, Rosa e os espectadores, percebendo a unidade da narrativa, a sua padronização, as funções demarcadas de cada um, os tipos buscados, e um contexto social se abrindo.

A cena seguinte é com Leocádio, um personagem que se destaca em relação aos outros moradores da comunidade. Esta singularidade foi apontada por Rosa na cena do desenho mapa onde ela apresentou Leocádio como “sabichão”.



Figuras 25: Diante da fachada de uma casa, vemos Rosa bater na porta e chamar por Leocádio.

Rosa aparenta estar cautelosa, o que é uma evidência de que a visita não foi planejada. A aproximação gera uma expectativa, uma incerteza na personagem: “será que ele está em casa? Seremos bem recebidos?” Rosa anda na direção da outra casa ao lado. Ela abre uma cerca de arame e fala para a equipe: “- Se ele não estiver aqui, pode ser que ele esteja lá em na casa de Vermelha”.

Observa-se a fachada lateral da outra casa. A janela está aberta. Rosa avança, e virando-se para trás, na direção da câmera, fala em tom baixo: “- Ele está aqui. “Faz um gesto para a equipe se esconder. Rosa bate palma e chama por Leocádio. Ouve-se a voz de Coutinho: “- vai até a janela, não pode”? Rosa avança, diante da janela e olha para o interior da casa. Rosa: “- Leocádio! ”.No corte seguinte, vê-se Leocádio na janela diante de Rosa e Coutinho do lado e fora. Há o início da conversação:

Rosa: “- O senhor quer conversar com agente hoje? Aquele pessoal está aqui”. Nesta sua primeira fala, percebemos um discurso metafórico, onde se situa como o profeta Daniel diante dos leões, ou seja, diante da equipe de filmagem.

Leocádio: “- Estou sem pontuação pra nada. Aqui é um armazém, um depósito, quase que uma cova dos leões. Ouviu falar da cova dos leões? A cova dos leões onde botaram o profeta Daniel, mas foi desperdiçado pelos leões. Aí o rei Dário disse: Daniel! O que foi? Que houve que os leões não te engoliram? Ele disse: Meu rei, meu senhor, a minha vida é eterna”.

A conversação prossegue, ele diz que leu a Bíblia e que gostava de ler os jornais e romances bonitos. Sobre a vida familiar diz que nunca casou: “- Gostava de ser solto, livre e solto. Para onde eu quisesse ir, ninguém dizia não”.

Invertendo a dinâmica, Leocádio faz uma pergunta para Coutinho:

“- Quantas pessoas são as que trabalham? ”Coutinho: “Umas sete, cinco, tudo do Rio de Janeiro. ”

Leocádio: “- Quer dizer que o senhor é o chefe das caravelas, né? O senhor é como Pedro Álvares Cabral quando descobriu o Brasil. ”

Mais uma vez ele usa metáforas para expressar num tom irônico a percepção de como é visto por Coutinho e equipe. Mais adiante na conversação, Leocádio mostra para Coutinho um folheto que costuma ler.



Figura 26: Leocádio na janela de sua casa.

Leocádio: “- Ah, é tanta palavra escrita em vão. Palavra escrita em vão é escrita só quando perdida.” Coutinho: “O senhor acha que tem palavra comum e palavra certa?”

Leocádio: “- Tem palavra comum e palavra certa. Porque a palavra certa é aquela certa mesmo e palavra em vão é aquela palavra sem futuro.”

O "Sabichão", conforme definição de Rosa, é percebido pelo espectador com sendo uma pessoa deslocada do senso comum, com uma psique complexa, no qual o mundo interior interage com o mundo exterior sem demarcações claras. É um personagem marcante, com características muito próprias, desde a sua aparência ao seu modo de se expressar.

No momento seguinte, como um contraponto ao Leocádio, o espaço concreto é estabelecido através da fala de Rosa. Ela localiza as casas ao redor: “ - Aqui é a casa de seu Leocádio e ali ao lado é a casa de Dona Vermelha. E aqui a gente pode perceber a casa de Vigário, um primo da minha mãe. Vamos chegando lá.

Vê-se Rosa andando na frente da câmera e equipe na direção da casa de Vigário. Leocádio e Vigário são tipos humanos bem diferentes, talvez o traço em que aproxime os dois tipos é em tom de fabulação do relato de Vigário. Porém, as diferenças são maiores. Enquanto Leocádio vive num plano lúdico e isolado, Vigário revela ser um homem cordial e afável através da fala:

Vigário:“ - Tinha um velho ali, ele dizia onde estava o bem, estava o mal. Diz que os dois andam juntos. Quando *o cabra* estivesse no mal, o bem estava perto.... Agora, que nem diz padre Levi: "Só vale o da terra se o do céu quiser”.

A sua esposa, Antônia, entra na sala e é convidada pelo Coutinho a sentar-se ao lado de Vigário. Ela está sorridente, manifestando satisfação em ser filmada. A sua aparência é de quem se arrumou para ser filmada. Coutinho pergunta para Antônia como conheceu o Vigário.



Figura 27: Antônia e Vigário.



Figura 28: Vigário com o burro “Lenço Branco”.

Numa cena externa, Vigário mostra “Lenço Branco”, um burro de quem ele gosta muito. Vigário: “- Às vezes, me embriago, ele vem, *traz eu* em casa.!” Vigário manifesta afeto pelo animal e afirma que vai cuidar sempre de Lenço Branco” Antônia e Vigário, cada um ao seu modo, demonstraram satisfação em serem filmados. Antônia apareceu diante da câmera sorridente após trocar o vestido. Vigário, no seu relato, manifesta “sabedoria” ao falar da fábula religiosa. Revela também ter um sentimento de fidelidade com o burrico Lenço Branco e com todos os animais de criação. Como demonstração da sua “verdade”, fala que as vezes bebe ao ponto de ser conduzido para casa desacordado no lombo do burrico.

Na cena seguinte, aparece uma procissão de um pequeno grupo de jovens, de mulheres e de crianças cantando uma música religiosa. Assim, pode-se refletir aqui sobre o título do filme, “O Fim e o Princípio”. Numa primeira leitura, este título pode ser uma simples inversão do ciclo da vida, em que o sentimento religioso perpassa as gerações. Percebe-se que o significado da palavra “Princípio” do título tem outro significado, princípio com o sentido de princípio religioso, que organiza a vida desta comunidade.



Figura 29: Procissão de mulheres e crianças.

Logo após a procissão das jovens mulheres temos uma série com mais dez personagens. Este bloco irá aprofundar as questões existenciais dos moradores desta comunidade.



Figura 30: Maria Borges.

A cena com Maria Borges traz um relato de quem está de bem com a vida. Ela atravessou várias fases boas e ruins e hoje é uma pessoa que vive com sentimento de plenitude. Um recorte do seu relato:

Maria Borges: “ - A vida de casada valeu a pena. Ele era pobre, mas era uma pessoa muito boa para mim.... Nós éramos muito bem unidos, muito bem casados.... Senti muita falta dele quando ele morreu”. No final da sua fala: “Mas estou satisfeita que venci a batalha. Hoje estou bem. Não tenho mais *quebra cabeça* com filho... *casaram tudo*. Vivo assim. Tem uns netinhos aqui pertinho. Estou com eles aqui. Quando quero estar aqui na cadeira, eu estou. Quando não quero boto um travesseiro ali no chão, a casa só é atijolada, me deito, durmo, *é sono*. No chão, viu? Aí me levanto *para ali assim*, faço um cafezinho, vou tomar. Aí vou fazer minha jantinha. *De noite chega a noite*. Tem uma televisão... assisto uma *novelazinha*. Eu gosto de novelinha, eu espaireço tanto quando está a televisão ligada.”

Para Deleuze ¹⁷, o problema não é a velhice, mas a miséria e o sofrimento. Ele fala das “potências da velhice” como sendo uma etapa da vida em que as pessoas vivem com uma intensidade centrada no “ser”. As etapas de conquistas e toda sorte de embates no campo social estão superadas. Resta na velhice simplesmente existir para as coisas essenciais. Os afetos são construídos numa relação de aceitação do outro. Nas suas palavras: “- Agora, eu as vejo melhor, porque olho para alguém pelo que ele é... Tudo isto torna a velhice uma arte. ”.

Em seguida, Rosa caminha em direção à casa de Zequinha Amador. Repete-se a situação de aproximação. Rosa diante de uma fachada da casa batendo palma e falando: “- Ô de casa?”. A voz de Coutinho, em off: “Rosa, vê se ele vem até a porta, tá?”.

Zequinha Amador se aproxima da porta. Rosa estende a mão para cumprimentá-lo. Deste modo, ele é “visto” pela câmera conforme as instruções de Coutinho. E há o desenrolar das seguintes falas: Rosa: “-E aí, tudo bom? A *benção*”. José Amador: " Deus te abençoe. Vamos entrar?" Rosa entra, a câmera filma os dois; Rosa prossegue na interlocução: “- Tudo em Paz”? Sem corte, Coutinho entra na cena, cumprimentando José Amador: “- O senhor está bom?”. José: " Coutinho, como vai o senhor? Tudo bom?" Zequinha Amador pergunta: “O que eu faço? ”.

Percebe-se que Zequinha está desorientado. A visita não foi combinada e ele manifesta desconforto ao perguntar o que é para ele fazer. Coutinho responde, apelando para a mediação de Rosa Coutinho: “-Ela que sabe”.... “-Explica para ele”. Rosa apresenta Coutinho, Jacques, Cris, (as pessoas da equipe). Rosa: “-Eles trabalham com cinema. ”Assim, observasse num outro plano, a reação de Zequinha. Ele vira-se de lado com a cabeça voltada para baixo, como quem está refletindo a situação. Rosa continua: “- É uma conversa normal do cotidiano.”.

¹⁷PARNET, Claire, DELEUZE, Gilles. Abecedário Deleuze. 1988. France. Filme documentário. Capítulo: M (maladie) Transcrição: <http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>



Figura 31: Zequinha Amador.

Zequinha vira-se na direção de Coutinho e fala:

“ - Eu não estou em boas condições, estou adoentado não posso ficar conversando muito, não. Rosa para Zequinha: “ - Mas o senhor não pode, assim, conversar com a gente? ”

Zequinha: “Não. Essas coisas *não vão dar, não*. Eu estou adoentado ... aí não posso, não. Então não posso, não. Aqui tem que ser uma *coisa polida*, sabe? Deve ser uma *coisa polida*, uma coisa mais ou menos com uma dor de cabeça, uma enxaqueca danada. Aí não dá. Não dá para mim responder esse senhor. Por exemplo do plano que ele tem”.

Dirigindo-se para Coutinho: “ - Não é o plano, esse negócio de cinegrafia, filmar é negócio de cineasta. Vocês são cineastas, não são? ”

Coutinho responde: “ - É, mais ou menos, a gente trabalha em cinema. ” Zequinha sorri com a resposta de Coutinho e assim percebemos que ele agora está mais seguro diante das “visitas”, como se recuperasse sua capacidade adormecida de interagir.



Figura 32: Lice, irmã mais nova de Zequinha.



Figura 33: Lica, irmã mais velha.

No momento seguinte, num outro cômodo, Rosa e Coutinho estão entorno da sua irmã mais nova, Lice. Ela concorda em ser filmada após breve explanação sobre o que vai ser perguntado”:

Coutinho: “ - Como é que foi a infância, lavoura, essas coisas?
 Rosa complementa: “ - Trabalho, a vivência com a família”.
 Coutinho, em continuação: “ - Religião, tudo, tudo...”
 Lice sentada começa a responder as questões de Coutinho. Ela fala sobre a história da casa, quantos irmãos ela tem, quantos estão vivos. Fala de seu passado, revelando ter estudado Direito.

No plano seguinte, a câmera enquadra uma senhora idosa, Lica ”.

Rosa: “ - Ela é minha madrinha”. Rosa pergunta para Lica: “A senhora não é a minha madrinha? Lica responde: “Sou”. Rosa: “Quer bem a *eu*? “.... Lica: “ Cadê Luzia, não veio, não?”

Ela interage com Rosa de modo distanciado. Câmera em close revela na expressão estar imersa no seu mundo interior.

Zequinha Amador pega um maço de papéis para mostrar para Coutinho um poema de sua autoria. Coutinho pergunta se ele chegou a mostrar, se publicou. Zequinha: “- Não! Está aqui, não publiquei, não.” Ele mostra um troféu que ganhou num festival de poesia de São João do Peixe. “- Eu tirei o primeiro lugar. Aí recebi este troféu aqui. ” Zequinha começa a recitar um trecho de um poema: “- As Mulheres”. Ao terminar a declamação, Zequinha acrescenta: “- Autor: José Amador Ribeiro Dias. Araçás, São João do rio do Peixe. Paraíba, Brasil.”

Nesta visita, pode-se analisar a estrutura de uma família de duas irmãs e um irmão. Através dos relatos, vê-se vestígios do passado. A casa onde moram, a mesma casa construída pelo pai deles; o curso de Direito da Lice; a época de mandato do pai enquanto vereador e o irmão poeta, premiado. Todos estes vestígios revelam uma situação de abandono e isolamento, sofrimento, miséria e doença. Ao contrário da personagem anterior, “em paz com a vida”. Todo este passado de precária inclusão reitera um traço perverso da sociedade brasileira, a pobreza e todas as mazelas como sendo um destino “natural” deste segmento social.

Na cena seguinte, mostra-se uma paisagem de campo, aonde um sertanejo conduz uma boiada cantando um aboio. O pasto seco, cor de palha, contrasta com o céu azul. A câmera, em movimento, acompanha o sertanejo na condução do gado. Mais um momento de uma pausa entre as cenas de conversação. Nesta pausa, somos induzidos a pensar sobre o sentido de permanência desta comunidade, a sua cultura e suas mazelas.



Figura 34: Um sertanejo conduz uma boiada cantando um aboio.



Figura 35: Tia Dôra.

Num corte vê-se o rosto, em close, de uma senhora idosa, Tia Dôra. Em voz off, Coutinho pergunta: " - Como é que a senhora namorou, casou, como é que foi isso? "

Através do relato de sua vida, há a demonstração de uma mulher que enfrentou e venceu com muita bravura as adversidades comuns dos moradores desta comunidade.

Tia Dôra: “ - Eu casei em 20 de dezembro de 34... “Graças ao *criador Divino*, foi. Só tive sossego e gosto na minha vida enquanto ele foi vivo, que era muito trabalhador. Era trabalhador e sério. De toda importância. ... Não me deixou uma malquerença deste tamanho e nem eu também fiquei com elas para mim. ... Quatro filhos. O primeiro era homem, morreu da *atracação* das presas, estava nascendo as presas. Mas era, era um *rapazão* mesmo. ... Depois dele foi que Jesus me deu três filhas mulheres.

Rosa pergunta: “Deu trabalho para criar os filhos depois que ficou viúva”? Tia Dôra: “Eu fui para roça, *que eu* não tinha pai, a minha mãe era velhinha, viúva também meus irmãos eram uns casados e outros já tinham morrido. Eu não tinha por quem chamar, não tinha filho homem, não tinha irmão, não tinha pai nem marido. Não me *as sujeitei* a morrer de fome, mas minhas filhas, não. Graças a Deus, não. Pois fui para a roça trabalhar. Consta a vocês que eu *abandonei elas*? Graças a Deus, não. ” ”

Plano posado de Dona Dôra sentada na cama. Assim, pode-se associar este plano com as cenas que espaçam a narrativa, fazendo uma pausa entre as conversações. A pose de Dona Dôra revela uma figura soberana.



Figura 36: Plano posado de Dona Dôra sentada na cama.



Figura 37: Close de Dona Vermelha.

A cena seguinte, abre com close de Dona Vermelha. É possível percebe-se o contraste entre plano posado de Dona Dôra sentada na cama. A figura de Dona Vermelha acentua uma expressão sofrida.

Coutinho em voz off: “ - Dona Vermelha? Hoje a gente esteve com uma parente da senhora, com tia Dôra.”

Dona Vermelha: “ - Madrinha Dôra! Tia minha, irmã de mamãe.... Ave Maria, é a tia que eu tenho. Ave Maria! É tia e comadre e madrinha. ... Já tá velha não tá. Há muito tempo que eu vi madrinha Dôra! Eu fui criada na roça trabalhando, ... Achava tão bom. Acendia o cachimbo, enchia o cachimbo de fumo e ia trabalhar na enxada. Ave Maria! A vida era outra. Eu vivo com uma falta de sono ... quer dizer, desde solteira eu tinha essa falta de sono e agora é pior. Tem noite quando eu vou pegar no sono, já é de madrugada”.

Coutinho: "Como é que a senhora faz para fazer comida?"
Dona Vermelha: "São os meninos que fazem, não sou eu não. Ai se não tivesse estes dois filhos não sei não, acho que eu já tinha morrido." "Eu não quero que eles casem, não. Quero que, enquanto eu for viva, *eles fiquem mais eu, aqui.*” ”



Figura 38: Casa de Dona Vermelha.

Na cena com Seu Nato, a narrativa introduz um personagem diferenciado. Ele é um personagem jovem, que não é pobre como os outros e tem boa saúde. A sua fala manifesta um certo inconformismo diante do contexto social adverso. Numa leitura mais distanciada, percebe-se que a intenção da narrativa é ampliar

seus tipos humanos, dando para o espectador um recorte diversificado desta comunidade. Nato, a seu modo, revela estar integrado à comunidade. Ele “estuda” a natureza” e dela extrai os meios de sobrevivência, a água. Valoriza a religião, família e o trabalho.

A cena abre com close no personagem.

Coutinho, em voz off, pergunta: “-Que história é essa de água aí? ”

Nato responde: “ - Olhe, o homem vai para um *naco* de colégio, ele aprende muita coisa. Mas as coisas matutas se aprende no campo, entendeu? Porque vai convivendo, vai vendo, vai ficando prático, vai conhecendo. A água é o seguinte: a água., o senhor passa, uma ave indica onde tem água, uma árvore. ”



Figura 39: Seu Nato.

Seu relato prossegue. Fala de sua vida familiar e do seu casamento, obrigado pelo pai. Ele chegou a fugir para não casar. Faz então uma reflexão sobre a vida material. Ele reconhece que conquistou tudo que queria. Falada importância de se pensar na finitude da vida diante do impulso materialista que confessa ter. Na parte final de sua fala, volta ao tema da família, onde revela valorizar acima de tudo a figura materna. Nato: “-.... Em primeiro lugar é a mãe. Toda mulher é mulher, mas mãe é mãe.”



Figura 40: Close de Neném Grande acendendo um cigarro de palha.

Neném Grande é uma senhora idosa. Na sua vida enfrentou as adversidades com muito trabalho. O seu destino é comum a todos, as mazelas da pobreza, dor e o isolamento. O sentimento de Dona Neném vai à direção contrária: “- Quando Deus descer a terra para julgar os vivos e os mortos. Aí se salva tudo. Se salva. Se salva todo mundo, não fica ninguém perdido, não”.

O enfrentamento da vida de Dona Neném se dá com muita bravura e com fé. A vida é valorizada através de um profundo sentimento religioso que transcende o contexto social adverso.



Figura 41: Zé de Souza.

A câmera se aproxima de Zé de Souza, que está sentado na sombra de uma árvore, num descampado. Ele é surdo e, por isto, a interlocução se dá através de bilhetes. Rosa apresenta Coutinho que fala em off: “- Bom dia! ”” Rosa a seguir cumprimenta: “- Está tudo bem? “Ele fala que não ouve nada. Rosa entrega um caderno para ele ler e assim iniciar a conversação.

Zé de Souza lê o bilhete no caderno: “ - Estamos fazendo um filme.... Como ficou surdo? Como se sente assim? ”” Ele responde:

“- Homem, é o jeito *o cabra* não ouvir. Mas graças a Deus minha vista está ruim, mas *graça a Deus* ainda leio umas besteirinhas, estou sabendo das coisas, né?... Fico tão satisfeito quando *cabra* vem escrever para mim. Que eu sei de alguma coisa porque falando pode dizer aí até que eu não estou ouvindo. ... O meu casamento foi bom, graças a Deus. Hoje choro porque está completando dois anos que a minha faleceu. Eu passo a tarde todinha sentado olhando quem passa. E as vezes conhecido e eu não conheço porque a minha vista é pouca, mas dá, passa, mas eu não sei quem é.”

Um jovem se aproxima de Zé de Souza e faz um gesto com as mãos perto da boca e ao mesmo tempo fala: “- *Vamo embora almoçar?*” Neste momento, o rapaz se vira na direção do som de alto-falante, que invade o espaço. O espectador assimila este som estridente como mais um som que não é ouvido por Zé de Souza. Na cena seguinte, percebe-se a montagem: o carro com alto-falante está num outro espaço. A narrativa fez o som “invadir” o espaço de Zé de Souza, surdo e quase cego. O espectador, então, percebe a intervenção da montagem. O carro de propaganda é assim evidenciado como manifestação externa que perpassa o espaço do Sítio de Araçás, como um invasor externo incapaz de romper o isolamento de Zé de Souza.



Figura 42: Carro de propaganda com alto falante.

O locutor interrompe a cantiga da camionete: “- Alô, gente amiga! Convidamos a todos *para se fazerem* presentes nesta sexta-feira aqui no Sítio Araçás. Estaremos no comício de Anísio Dantas.”



Figura 43: Chico Moisés.

Nesta cena, a narrativa traz um personagem mais jovem, Chico Moisés. Ao contrário do outro personagem jovem, Seu Nato, Chico Moisés revela um pessimismo diante das adversidades da vida. Durante a interlocução, mantém um tom questionador das intenções de Coutinho.

Coutinho inicia a conversação: “Você está com quantos anos?”

Chico Moisés responde: “Cinquenta e sete”. A conversação prossegue, ele responde de modo direto, sem meias palavras sobre o seu trabalho e sua infância: “ - Só tinha tempo para trabalhar, sem ajuda de nada, nem de ninguém. Só os braços “ - *foi só de trabalho*”.

“- Trabalhar na agricultura é sempre muito pesado” Revela que se casou com 25 anos. O casamento foi preocupante por questões de saúde. Teve cinco filhos. Nato manifesta ser cético:

“ - Desde de criança rezava muito e não adiantou nada, aí parei de rezar. ” Mais adiante revela seu lado místico. Chico Moisés: “ - Quem é o mundo? Somos nós? A sabedoria não vem só por escrever. Isso já vem da mente, é dom. Parece uma brincadeira, eu já fui no inferno duas vezes, mas em sonho. Não vou dizer

que foi pessoal, não. Não é bom lá não. Quem me expulsou?
Só foi isso aqui, olha!

Chico faz o sinal da cruz e prossegue: “ - E chamar por Nossa Senhora do Perpétuo Socorro. E quem quiser se livra do inferno.”

Ao terminar a conversa, fala num tom desafiador e irônico.

Chico Moisés: “ - Mas uma coisa que eu digo também só disse o que aconteceu, o que não aconteceu eu não disse, não. Agora, entenda se quiser, leve em conta se quiser, aqui foi do mesmo jeito da palavra de Tomé. Pegou com a mão, viu com os olhos. Pronto, e o resto não importa... Fiquei feliz agora, falar com uma pessoa sabida.”

Na cena seguinte, há a demarcação do início de outro segmento e um prenúncio do fim da narrativa. Vê-se num longo plano Rosa numa moto percorrendo uma estrada de terra. Ela não está mais conduzindo a equipe, agora ela segue seu próprio rumo. Logo adiante, vê-se Rosa trabalhando na cozinha da sua casa, acompanhada de duas mulheres da sua família.



Figura 44: Rosa.

Então, em um último segmento, a resolução da narrativa, composta de uma série de cenas de despedidas. Coutinho promete a todos voltar daqui a um ano com o filme pronto. Para os personagens, esta promessa de retorno é um gesto de afeto e amizade. Os moradores celebram este anúncio de um reencontro como uma jura de amizade eterna. O cineasta celebra com estas despedidas a realização das filmagens.

Em cada despedida, durante as cenas de conversação, vemos repetição abreviada dos diálogos filmados no segmento anterior. Os traços de cada um são realçados, numa atmosfera mais descontraída.

A câmera, em movimento, se aproxima da casa de Seu Nato. Rosa e Coutinho encontram Nato que está em cima da carroceria de uma camionete, com um tonel de água de mina, “garantida”. Nato: “- É água de mina, cavada a braço! ”

Coutinho fala para seu Nato: “- Daqui a um ano a gente volta com o filme pronto. O senhor *vais estar* forte aí? ” Nato reage manifestando estar achando este reencontro um evento para ser comemorado. Nato: “Prometo a vocês comerem um carneiro aqui. Digo a você com consciência ... *pode ficar certo*, se eu estiver vivo e, se morrer reze um padre-nosso porque merece rezar quem morre.”

Na cena seguinte, a despedida de Assis”

Assis: “ - *Desejo felicidade para vocês grande*. Deixa saudade na gente, deixa saudade, saudade. “Daqui um ano, hein? Se Jesus quiser! Venha pegar um almoço aqui em casa, na barraca do velho. Se Jesus quiser! “Felicidade grande, meu povo! Felicidade para vocês. Grande, grande. ”

Na cena seguinte, as despedidas com Vigário e Antônia. A seguir, a cena com Leocádio. Percebe-se assim que este encontro, ao contrário do primeiro encontro, foi planejado. Leocádio busca inverter a dinâmica. É ele quem toma a iniciativa propondo questões:

Leocádio para Coutinho: “ - O senhor crê em Deus? ”.

E. Coutinho: “- Eu? É complicado isso, né? ”.

Leocádio: “- Crê na natureza, né? Quem crê na natureza, crê em Deus.”.

Coutinho: “ - É mais ou menos.”.

Leocádio: “ - O senhor acha que crer em Deus é ilusão? ”.

Coutinho: “ - Não, não acho. É não? É difícil saber essas coisas.”.

Leocádio: “ - Existirá Deus no céu? ”.

Coutinho: “ - Como é que é? Acho que seria bom, mas não sei, queria saber.”

Leocádio: “ - O senhor acha que vai alguém para o céu? ”.

Coutinho: “ - Também queria saber.”.

Leocádio: “ - Vai não. *Pro céu* não. Para o reino de Deus não vai ninguém, não. O reino de Deus é pra Jesus e os apóstolos e alguns santos e mais ninguém. Agora, digamos que tenha algum lugar bom lá no Jardim do Paraíso, para aqueles que merecerem. Aquele que ganhar a vida eterna, pega um lugarzinho bom, e aquele que não ganhar a vida eterna vai dormir eternamente. O osso e a carne viram pó, terra e cinza e nada e só de acordar no dia que o Filho do Homem chamar... E se não chamar nunca, nunca acorda. Aí, chama-se a morte eterna.”

Coutinho: “ - Purgatório existe? ”.

Leocádio: “ - Existe. Purgatório é qualquer um canto.”.

Coutinho: “ - Aqui também? ”.

Leocádio: “ - A reza fala no purgatório. Reza é quase uma poesia. Reza é quase uma poesia.””

Leocádio revela seu pensamento e ao mesmo tempo revela a sua percepção sobre o outro, o personagem diretor.



Figura 45: Dona Mariquinha.

A cena seguinte é na casa de Dona Mariquinha. Vê-se de novo a empatia de Dona Mariquinha para com Coutinho. Dona Mariquinha lamenta a despedida num tom emocionado: “ - Deus queira que ele ainda se veja.”

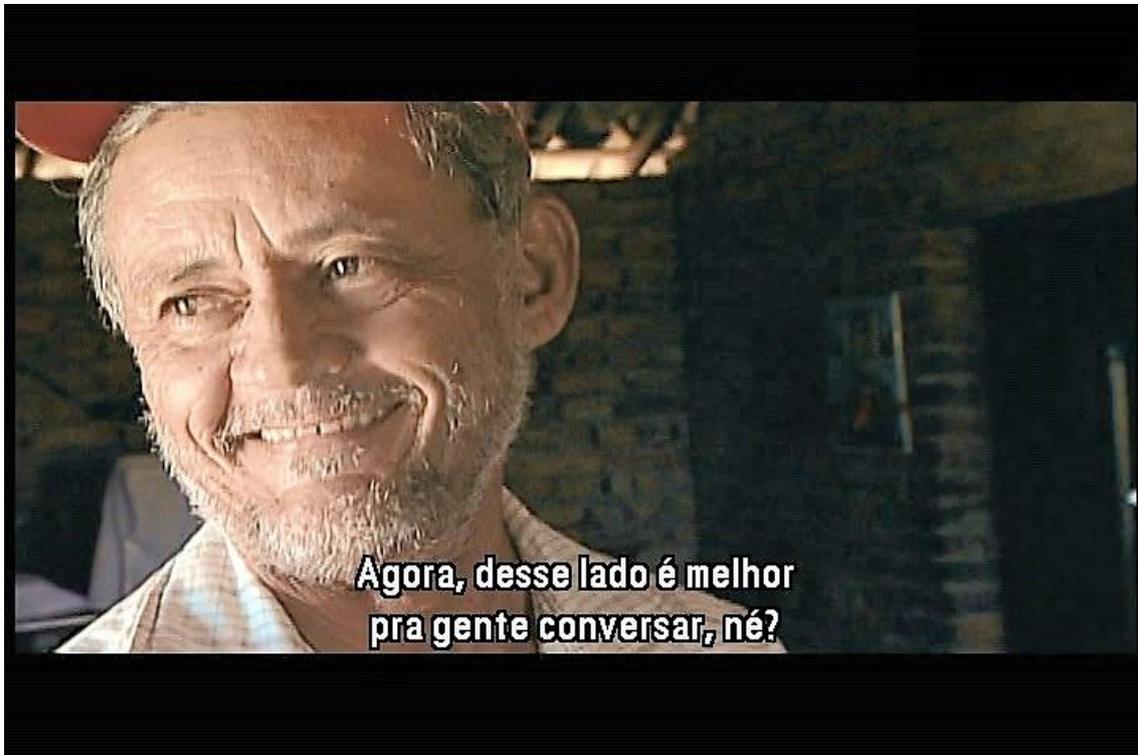


Figura 46: Chico Moisés.

A última cena de despedida é com Chico Moisés, que revela perspicácia ao questionar o seu papel de personagem no filme.

Chico Moisés: “ - Se eu fosse sabido, eu que andava filmando e procurando as pessoas, né? Errei? Acha que eu sou sabido?... O senhor já entendeu tudo. Quem foi o primeiro que chegou aqui, não foi o senhor? Pronto... é bom falar com uma pessoa sabida... é mais do que investigador, locutor, sabedoria, cientista, e tudo o senhor é., mas tudo é sabedoria que tem aqui, tudo é sabedoria. E tudo inteligente. Aí pegou esse *matuto velho* aqui, conversando com esse tipo de coisa”.”

A narrativa deste segmento de despedidas alternou em basicamente dois tipos de atitudes: de um lado, personagens que manifestaram no reencontro um sentimento de afeição e simpatia para com Coutinho e sua equipe. De outro lado, têm-se Leocádio e Chico Moisés que questionam o papel de Coutinho diante desta comunidade. Em termos dos antropólogos, para eles a figura de Coutinho é etnocêntrica. No primeiro encontro com Leocádio, este questionamento é colocado diretamente: “ - O senhor é Pedro Alvares Cabral descobrindo o Brasil”

Na narrativa do filme, conforme já comentado, uma formatação de blocos convencionais: prólogo, crise (a fase da busca), desenvolvimento (as cenas de conversação), resolução (as cenas das despedidas) e o epílogo. As diversidades das micronarrativas compõem uma narrativa com unidade e densidade temáticas.

Retorno à citação do diálogo entre Jean Rouch e Morin no filme “*Crônicas de um Verão*.” - Sabe Morin? É uma excelente ideia reunir um grupo de pessoas numa mesa, mas não sei se conseguiremos gravar uma conversa tão espontânea como seria sem uma câmera.”

Nas cenas seguintes, há um epílogo composto de três planos: na sala de jantar da casa de Rosa, os homens da família estão almoçando. No plano seguinte, as mulheres da família estão almoçando a mesa. No plano final, a mesa está vazia. Mãe de Rosa entra e retira um prato e sai de cena.



Figura 47: Sala de jantar da casa de Rosa, os homens da família estão almoçando.



Figura 48: As mulheres da família estão almoçando.



Figura 49: A sala vazia.

3.

A micro e a macro história, a invenção do passado

O processo de realização do documentário *Sob a Névoa da Guerra - Onze lições da vida de Robert McNamara* (MORRIS,2003)²⁰ traz novas questões em relação aos outros dois outros filmes, *Salesman* (MAYSLES, 60) e *O Fim e o Princípio* (COUTINHO,2005).O filme de Errol Morris é um documentário com um único personagem: Robert McNamara, ator “histórico” que atuou na esfera pública, exercendo cargos políticos nos governos Kennedy²¹ e Johnson²². McNamara foi o Secretário de Defesa destes presidentes durante os anos críticos da guerra do Vietnam.

Conforme já citado no capítulo anterior, a narrativa do filme *O Fim e o Princípio* é formatada com uma redução de eventos e de mecanismos narrativos tendo um núcleo: o evento da conversação, que perpassa todos os personagens. Não existem eventos encenados ou reconstruídos, nem imagens de arquivo.

No caso do filme *Sob a Névoa da Guerra* (MORRIS,2003), a narrativa do filme é formatada de modo distinto, há diversos eventos e mecanismos narrativos, tais como, eventos encenados, eventos reconstruídos e imagens de arquivo. Um outro dado contrastante com o filme de Coutinho é o conflito entre o diretor Errol Morris e o seu personagem. Esta tensão é explicitada desde do início da narrativa em que se observa um contraponto a retórica de McNamara. Quanto ao estilo, temos um específico dispositivo de filmagem. O personagem McNamara é filmado num único espaço com aparência de um estúdio vazio sem elementos cênicos. Ele interage para câmera e em certos momentos interage com a voz off do diretor sempre olhando para a câmera.

A narrativa está segmentada em três partes: um prólogo, com os créditos de abertura e a apresentação do personagem, a segunda parte composta de três fios narrativos onde temos a sua trajetória de vida e a parte final com o epílogo.

20 *Sob a Névoa da Guerra*, 2003. Direção Errol Morris.

The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara.

21 John F. Kennedy^{35º} Presidente dos Estados Unidos. Período 20 de janeiro de 1961 a 22 de novembro de 1963.

22 Lyndon B. Johnson^{36º} presidente dos Estados Unidos. Mandato presidencial: 22 de novembro de 1963 – 20 de janeiro de 1969.

Resumidamente, a segmentação três fios narrativos: a) História das guerras. O final I Guerra Mundial, 1918, a II Guerra Mundial, 1940, a guerra fria, o episódio da crise dos Mísseis em Cuba, 1962 e a Guerra do Vietnam,

1964;

b) As Lições. A vida pública de McNamara tem como eixo o relato que ele faz “onze lições”, como contraponto crítico a estas “lições”, Errol Morris, em off, interpela o personagem. Entre as cenas destes embates entre os dois, a narrativa insere eventos de guerra, de imagens de arquivo, e de eventos de guerra reconstruídos, ampliando o contraditório e;

c) A trajetória biográfica de McNamara: vida escolar, formação universitária, casamento, participação como técnico na segunda Guerra Mundial, executivo da Ford, Secretário e Estado Governos Johnson e Kenedy, encontro com Fidel Castro, 1992. Encontro com ex-ministro do Vietnam, em 1995.

A primeira imagem do filme é uma cena de bastidor, a preparação de uma entrevista para a televisão. Vemos Robert McNamara indagando se a altura de um mapa está boa para a câmera da televisão. Ele tem nas mãos uma varinha de palestrante que aponta para o mapa. A cena é de curta duração. A seguir, há o primeiro crédito do filme: “*A Produtora apresenta*”. Deste modo, a narrativa introduz um traço talvez marcante da personalidade do personagem, o desembaraço diante da mídia.

Como num contraponto imagético um segundo momento de preparação: percebe-se uma sequência com uma série de planos com soldados em vigilância e, posteriormente, como numa progressão, vê-se soldados em cenas prontos para combate..

Na apresentação do último crédito, “Direção de Errol Morris”, ouve-se a voz de Robert McNamara em off: “ - Deixe me ouvir a minha voz. Que tal a minha voz? ”



Figura 50: McNamara preparação de uma entrevista para a televisão



Figura 51: Cenas militares.

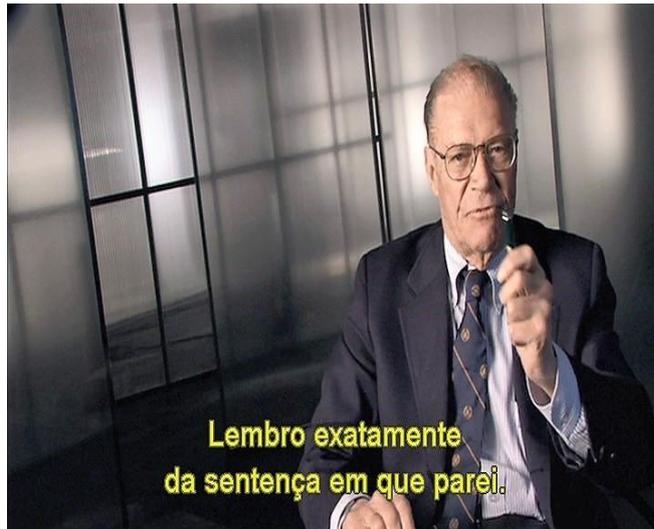


Figura 52:Primeiro registro de McNamara para o filme.

Apresenta-se, então, McNamara pela primeira vez diante da câmera de Errol Morris. Ele está com uma caneta na mão, gesticulando diretamente para a câmera: “ - Lembro exatamente da sentença em que parei. De como começava, quando fui interrompido. Depois vocês editam. Não quero voltar atrás, porque sei exatamente o que queria dizer. ”Escutamos em off a voz do diretor: “prossiga”. Robert McNamara inicia seu relato olhando diretamente para câmera. Fala o quanto é importante reconhecer seus erros e aprender com eles e passar adiante.

A narrativa volta a inserir imagens de guerra, vários aviões em ação de bombardeio, tanques de combate desembarcando numa praia do Vietnam e tropas de paraquedistas em direção ao solo. McNamara em off (MORRIS,2003):

“ - Em minha vida já participei de duas guerras. Três anos no exército americano,durante a Segunda Guerra Mundial. Sete anos como Secretário de Defesa na Guerra do Vietnam. Treze anos no Banco Mundial. Com a minha idade de 85 anos, estou numa idade de poder olhar para trás e tirar algumas conclusões de meus atos. Meu lema tem sido: Tente aprender, tente entender com o que aconteceu. Tire lições e passe-as adiante”.



Figura 53: Trecho jornal *CBS News*.

No trecho seguinte, como um contraponto a sua fala, a imagem de uma reportagem da televisão CBS: “*McNamara and the Pentagon*”. Volta-se a situação do início, como numa continuação dos primeiros momentos. McNamara está participando de uma reportagem televisiva. A voz off do repórter apresenta McNamara (MORRIS, 2003):

“ - Este é o Secretário de Defesa dos EUA, Robert McNamara. Seu departamento absorve 10% da verba deste país e a metade de cada dólar de imposto. Seu trabalho é considerado o mais duro de Washington. McNamara é a figura mais polêmica que já ocupou o cargo. ... Para seus críticos ele é chamado de pretencioso, uma máquina IBM ambulante, um ditador arrogante”.

O contraponto dado pela narrativa é agora explícito. O espectador é levado a questionar a fala de McNamara: “ - olhar para trás e tirar algumas conclusões de meus atos”(MORRIS, 2003). O espectador identifica a presença oculta da direção ao perceber o nexos criado pelas conexões entre a estrutura narrativa e o dispositivo de filmagem. Estas conexões constroem uma retórica paralela, uma outra versão, um contraponto dado pela autoria do diretor.

As filmagens das cenas do relato de McNamara ocorrem num estúdio fechado sem conexões externas. Pode-se dizer que este isolamento protege sua fala, que se dá sem interferências externas. Percebe-se também que ele tem experiência de lidar com a mídia demonstrando desembaraço e fluência. Este mesmo dispositivo, que acolhe a sua livre expressão, a sua autonomia diante do filme, serve igualmente ao diretor de modo inverso. Errol Morris não aparece

para a câmera, apenas a sua voz é ouvida em alguns momentos falando diretamente para McNamara num tom interpelativo. A sua voz em off penetra no espaço fechado do estúdio e é assim percebido como a “voz da autoridade” que questiona McNamara. Esta autoridade guarda também para si o poder de filmar o outro; o poder da câmera, assim como, o poder sobre a narrativa.

Após o bloco de abertura, a narrativa passa a ser pontuada por letreiros telas com fundo preto, com datas relativas ao período do relato e com cartelas que nomeiam “As onze lições de Robert McNamara”.

Há, então, o início do segundo bloco, conforme já mencionado, uma estrutura narrativa com três fios que se entrelaçam: história das guerras que os Estados Unidos participaram no século XX, as “Lições” de McNamara e a sua trajetória biográfica.

Tem-se também a primeira cartela: 1962. O tema é “histórico”: a Guerra fria e a Crise dos Mísseis Russos em Cuba. Numa edição rápida vê-se a diversas imagens de McNamara na mídia: capas de revistas Time e Newsweek, planos em close de textos publicados, “*the best man*”, “*the Revolution in the Pentagon*”, “*McNamara’s way*”, “*computerlike mind*”, “*studious*”, *Effective & Efficient*”, etc.



Figura 54: Capas de revistas Time e Newsweek.

Mais adiante, num dado momento de entrevista, um repórter em voz off, indaga a McNamara sobre o significado do calendário de prata.

McNamara, em off: “ - Sim, ele foi dado pelo presidente Kennedy. Nele estão gravadas as datas 16 de outubro, 17, 18, 19, finalmente 28, quando literalmente derrubamos o barril de pólvora da guerra nuclear.”(MORRIS,2003)



Figura 55: Imagens do calendário de prata registrados em diferentes tempos.

Acompanhando a fala de McNamara, apresenta-se, inicialmente, um plano do calendário em cores e logo a seguir um outro plano da reportagem com o calendário em preto e branco. A narrativa ao inserir estes dois planos de modo simultâneo faz uma sobreposição temporal. No plano seguinte, um letreiro na tela apresenta a primeira “lição” de McNamara que introduz a crise dos mísseis em Cuba. Letreiro tela: “*Lição N.1: Cause empatia no inimigo*”. A seguir, a narrativa introduz cenas reconstruídas: a câmera acompanha o percurso da lupa sobre a superfície de algumas fotografias; vê-se mísseis através do recorte da lupa. Num contra plano, observa-se a lupa sobre olho de McNamara. No plano seguinte, voltamos a ver, através da lupa, a superfície de uma foto que enquadra mísseis e de novo o contra plano do olhar de McNamara. Esta dinâmica de sobreposição temporal, plano e contra planos, é uma reconstrução na qual McNamara olha em retrospectiva o evento ocorrido em 1962, assim como nós “olhamos” os planos dos dois calendários. Em ambos os casos, existem eventos reconstruídos, editados num mesmo fluxo, com imagens de arquivo.



Figura 56: Lupa sobre fotografias dos mísseis.



Figura 57: Contra plano a lupa sobre olho de McNamara



Figura 58: Lupa sobre fotografias dos mísseis.



Figura 59: Contra plano a lupa sobre olho de McNamara.

McNamara, sobre as imagens das fotografias, em voz off: “ - Sob o manto da fraude, a União Soviética introduziu os mísseis nucleares em Cuba, tendo como alvo 90 milhões de americanos. ” Na cena seguinte, planos de manchetes de jornais sobre a crise dos mísseis e tanques de guerra. A voz de McNamara aumenta a tensão: “bloqueio naval com 40 navios de guerra e a mobilização de 180 mil soldados e o plano de um enorme ataque aéreo com 1080 aviões”.

Um novo tipo de arquivo é inserido na sequência gravações de áudio entre John Kennedy e McNamara sobre o eminente conflito. McNamara, “hoje”, comenta áudio da sua conversa com Kennedy. McNamara: “ - Kennedy tentava nos manter fora da guerra. Eu o ajudava. Sua fala prossegue, em off, sobre a imagem do General LeMay: “O General Curtis LeMay, de quem fui subordinado

na Segunda Guerra Mundial, insistia: “ - Vamos invadir. Vamos destruir Cuba. ”(MORRIS,2003).

Numa cena de arquivo, há um plano em câmera lenta do General LeMay movendo, lentamente, o seu rosto para olhar diretamente para a câmera. Num corte direto para um plano de um disparo de canhão, a tela fica clara num tom alaranjado. Ao fundo, ocorre a explosão de uma bomba atômica, um cogumelo vermelho. A edição estabelece uma conexão direta entre LeMay e o disparo do artefato nuclear assim como uma extensão que comprova da fala de McNamara, citada acima, “vamos invadir Cuba.” O espectador é assim tencionado pela a figura do General LeMay assim como pelos disparos nucleares como demonstração de força do poder bélico dos Estados Unidos.

Observa-se, neste ponto, que a narrativa por um lado é circunscrita a uma única situação, o relato oral de McNamara, por outro lado, ela é abundante em diversos eventos inseridos através de imagens de arquivo e cenas reconstruídas. Ao trazer estas imagens como os mísseis Russos em Cuba, que são evidências de fatos, a narrativa dá substância para a retórica de McNamara.



Figura 60: O General LeMay move lentamente o seu rosto e olha diretamente para a câmera.

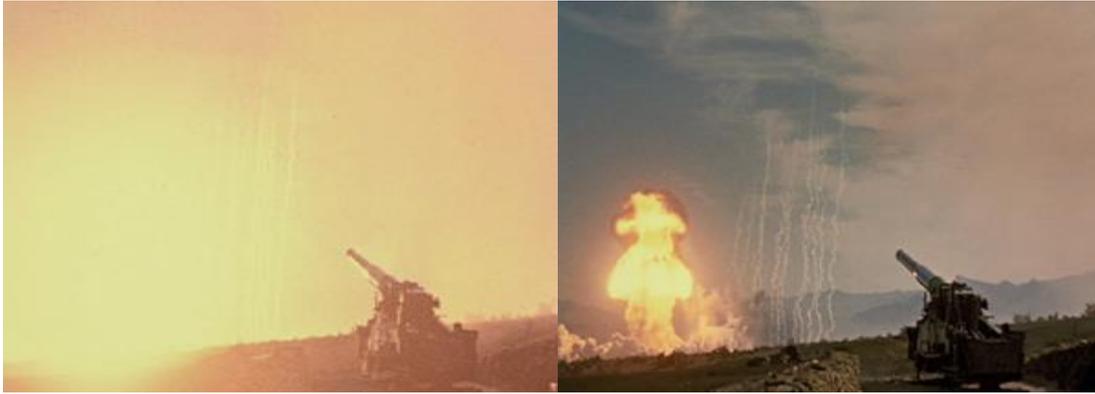


Figura 61: Plano de um disparo de míssil nuclear.

O relato de McNamara prossegue fazendo um relato da “Crise dos Mísseis:

“ - naquele sábado crítico, 27 de outubro estávamos diante de dois recados de Khrushchev. Um dizia o seguinte: “Garantam que não invadirão Cuba e nós retiramos os mísseis de lá”. “Antes de responder, veio o segundo recado: “Se vocês atacarem estamos preparados para o confronto com enorme poderio militar.” “O que fazer? Havia o recado suave e o recado duro”.

McNamara cita a intervenção do ex- embaixador Americano em Moscou, Tommy Thompson, na reunião com Kennedy. O embaixador aconselhou o presidente Kennedy a responder a mensagem suave.

Observa-se fotos da reunião no gabinete de Kennedy. Ouve-se o áudio desta reunião. Thompson: “O que é importante para Khrushchev é dizer que salvei Cuba, impedi a invasão”(MORRIS,2003).



Figura 62: Imagens reunião gabinete presidente Kennedy.



Figura 63: Embaixador Thompson no gabinete.



Figura 64: McNamara

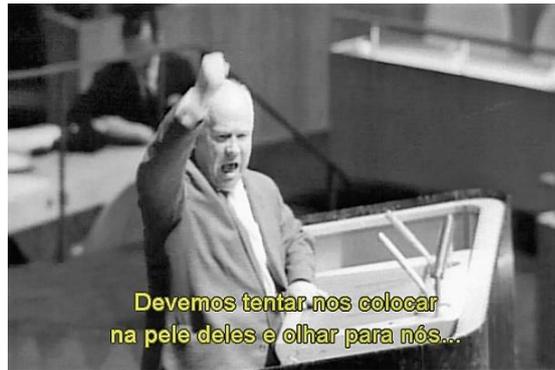


Figura 65: Khrushchev na ONU.

McNamara:

“ - O pensamento de Thompson era o seguinte: Khrushchev se meteu numa bela enrascada”. Se ele puder dizer para o povo russo – Kennedy ia destruir Castro mas eu evitei. Thompson conhecendo Khrushchev pensou: Khrushchev vai aceitar. E Thompson tinha razão. É isso que eu chamo de empatia.” “ Devemos tentar nos colocar na pele deles e olhar para nós com os olhos deles, para entender a ideia por trás das decisões e dos atos”.

Errol Morris interpela McNamara: “Nós já tínhamos tentado invadir Cuba. ” McNamara responde que a invasão na baía dos Porcos influenciou muito.

No final deste segmento, McNamara fala em off tendo imagens de um gigantesco míssil americano. O tom retórico é agora conclusivo:

“ - Eu participei de duas guerras e sei que a guerra termina após passar por cidades e vilarejos, semeando em todos os lugares morte e destruição. Essa é a lógica da guerra. Se as pessoas não tiverem sabedoria vão se matar feito toupeiras cegas num mútuo aniquilamento.”(MORRIS,2003).

A narrativa prossegue com um segundo letreiro tela: “lição 2: A racionalidade não nos salvará”(MORRIS,2003). A retórica de McNamara agora reitera a questão da falibilidade dos homens públicos, militares e gestores políticos nos momentos de crise. McNamara, para câmera:

“ - nós tivemos sorte, foi a sorte que evitou a guerra nuclear. Estivemos muito perto. Kennedy era racional. Castro era racional, Khrushchev era racional. Homens racionais quase destruíram suas sociedades. Este perigo existe hoje”. ... “A

lição da crise dos mísseis é a combinação da vaga falibilidade humana com armas nucleares que destruirá nações”.



Figura 66: Vários de planos com sobreposições de pessoas, espaços e tempos.

No momento seguinte, através de um corte direto, vê-se um conjunto de planos com sobreposições de pessoas, espaços e tempos. Há também, pessoas em movimento, uns registros em câmera lenta e outros em câmera acelerada. A narrativa, ao incorporar estas imagens compostas, faz uma ilustração da fragilidade das pessoas comuns percebidas como alvo aleatório de um arsenal nuclear

Sobre estas imagens da multidão, McNamara continua sua retórica, em voz off(MORRIS,2003):

“ - A maior lição da crise dos mísseis de Cuba é a combinação vaga de falibilidade humana com armas nucleares, combinação esta que destruirá as nações. Será certo e adequado que existam hoje 7.500 ogivas nucleares ofensivas, das quais 2500 estão em alerta de 15 minutos para serem lançados pela decisão de um ser humano? ”

Deste modo, estas cenas servem a retórica “das lições”, a falibilidade humana, e ao mesmo tempo, servem ao espectador, que ao se identificar com pessoas comuns, alvos aleatórios. Esta questão desloca o espectador alvo para uma questão de fundo, a quem interessa esta corrida armamentista.

No segmento seguinte, a narrativa insere a temática da trajetória biográfica, através do letreiro tela: “1992”. McNamara faz relato do seu encontro com Fidel Castro em janeiro de 1992. Segundo McNamara, Castro disse neste encontro que apoiou o conflito contra os Estados Unidos mesmo sabendo que isto destruiria totalmente Cuba. Castro também disse que se ele e o Presidente Kennedy estivessem no lugar dele fariam o mesmo.

McNamara retoma suas reflexões sobre a Guerra Fria(MORRIS,2003):

“ - De certa forma, vencemos. Retiramos os mísseis sem guerra. Meu delegado, eu e cinco comandos nos reunimos com Kennedy e ele disse: “ Senhores nós vencemos. Eu sei que nós vencemos, vocês e eu sabemos que vencemos. E LeMay disse: Vencemos nada. Perdemos. Vamos invadir e acabar com eles hoje. ”

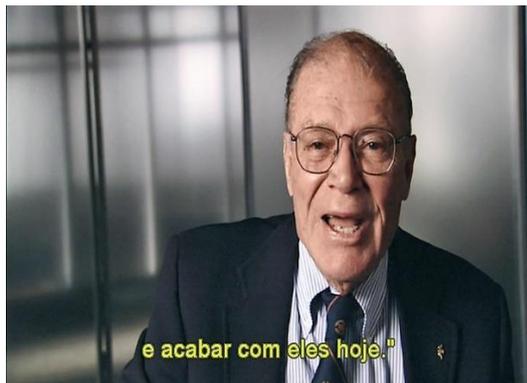


Figura 67: McNamara retoma suas reflexões sobre a Guerra Fria.



Figura 68: Presidente Kennedy com Gen. LeMay.

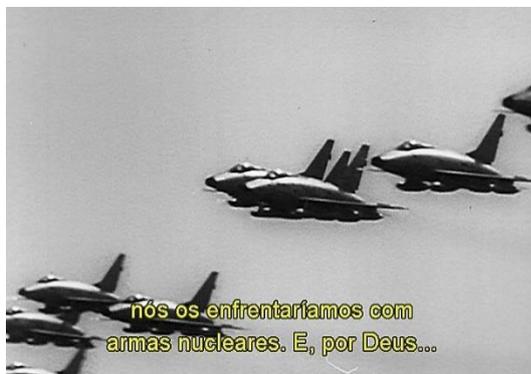


Figura 69: Aeronaves militares.



Figura: 70: Fábrica de mísseis.

O Fim da crise dos Misséis não acabou com a Guerra Fria. A narrativa insere imagens de arquivo. Mostra-se o poder bélico dos Estados Unidos e de modo reiterado, a figura de LeMay , agora ao lado de Kennedy.

Essas cenas, sugerem que as razões movem a Guerra Fria persistem e deste modo embasam a retórica de McNamara, que relata os dados do poder bélico dos Estados Unidos.

“ - Na época, o placar era de 17 a 1 de vantagem estratégica em números nucleares. Fizemos 10 vezes mais testes que eles. Tinha certeza que podíamos manter essa vantagem se limitássemos os testes. Os comandos se opuseram. Diziam que os soviéticos iriam trapacear. Em sete anos como Secretário de Estado, estivemos na iminência de guerra com a União Soviética em três ocasiões. Vinte e quatro horas por dia e trezentos e sessenta e cinco dias por ano em sete anos como Secretário de Defesa, eu vivi a Guerra Fria. No governo Kennedy eles criaram uma bomba de 100 megatons. Foi testada na atmosfera. Eu me lembro. Guerra fria? Era guerra quente! Eu acho que a raça humana precisa pensar mais sobre a mortalidade gerada nos conflitos. É isso que queremos para o século XXI?”

Observa-se aqui que McNamara opera a sua retórica com duas lógicas. Em uma, a voz da racionalidade humanista, por exemplo, o relato do seu encontro com Castro. Neste, revela-se uma dimensão humana do então ex-secretário, que busca em 1992, “reconhecer erros e aprender com eles”(MORRIS,2003). Em outros momentos, com uma retórica política, fala como Secretário de Defesa, não trazendo a fundo as questões dos conflitos, os interesses do Estado.



Figura 71: Pilotos na cabine de um jato militar.

Vê-se na tela o letreiro: 1918. A narrativa após abordar a crise dos anos 1960 introduz cenas de comemoração do final da primeira Guerra Mundial. McNamara fala da sua infância. Ele tinha dois anos de idade por ocasião do final da primeira Guerra. A sua voz narra as cenas de comemoração. Em seguida, vê-se uma série de fotos de família. Em voz off, McNamara introduz o relato da sua vida escolar. A professora promovia os melhores alunos a se sentarem na primeira fila. Os seus concorrentes eram sempre os alunos chineses, japoneses e judeus.



Figura 72: A mãe de McNamara



Figura 73: McNamara na infância.

Há, então, uma ruptura brusca, a narrativa traz uma entrevista de imagens de arquivo dos anos 60. O repórter questiona o fato dele ser conhecido como o “Secretário sabe tudo”, “arrogante” e “infalível”. A seguir, a narrativa retoma o tema dos anos de formação, vê-se uma foto de McNamara estudante universitário e o relato da sua vida na Universidade de Berkeley. Esta construção deslocada da linha do tempo é um artifício que a narrativa faz para associar a origem da sua personalidade competitiva e destemida com os anos de formação escolar e universitária.

McNamara fala da sua experiência na Universidade de Berkeley (MORRIS, 2003):

“No final do último ano 3 alunos foram eleitos para PHI Beta Kappa. Eu fui para Harvard.

A narrativa retoma o tema das lições, agora a lição 3:

“Existe algo além de si próprio.”



Figura 74: McNamara e sua esposa Margaret Craig.

McNamara fala em off, sobre imagens da sua juventude:

“ - Após me formar na Universidade da Califórnia fui para Harvard, estudar na escola de Administração por 2 anos. Depois voltei para S. Francisco. Comecei a cortejar uma jovem que conheci com 17 anos: Margaret Craig. Estávamos indo bem. Depois de oito, nove meses, eu pedi em casamento e ela aceitou. No final de um ano nasceu nosso primeiro filho.

Foi uma das épocas mais felizes da nossa vida”. “Então a guerra veio a Guerra, eu fui promovido a professor assistente mais jovem de Harvard. O salário era de 4 mil dólares por ano. Não havia procura pela Escola de Administração de Harvard. Os homens estavam sendo convocados ou se alistavam”. ... “O reitor lembrou um contrato do governo para criar uma escola para candidatos a especialistas em controle estatístico na força Aérea”(MORRIS,2003).

A retórica de McNamara prossegue entrelaçando os temas, a sua trajetória biográfica, seus anos de formação, o início da sua vida profissional em Harvard e a sua participação na Segunda Guerra Mundial. Cabe ao espectador estabelecer as conexões para entender como se processou a transformação de um professor universitário num tecnocrata impiedoso a serviço da eficiência de bombardeios que destruíram o Japão, matando milhares de vidas. Conforme já comentado, a narrativa apontou que possível a origem desta personalidade se deu nos anos de formação escolar e universitária, ao ser inserir uma entrevista dos anos 60 do então Secretário “sabe tudo”.

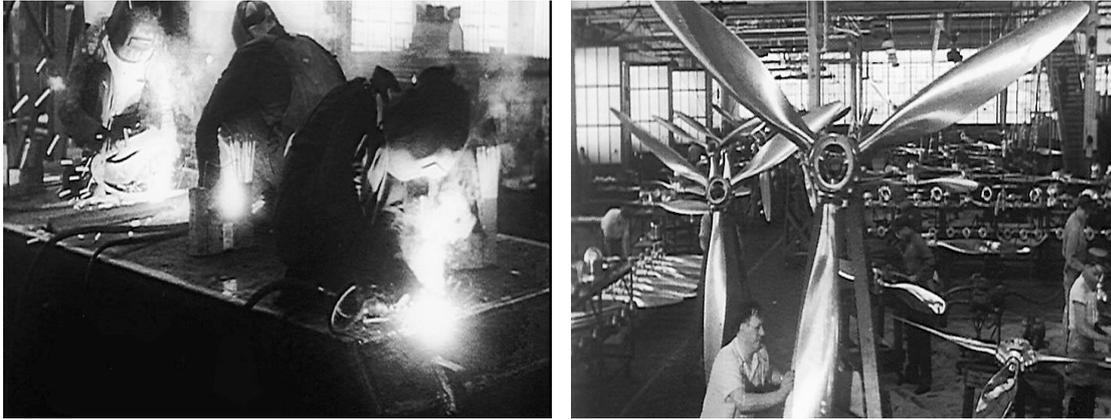
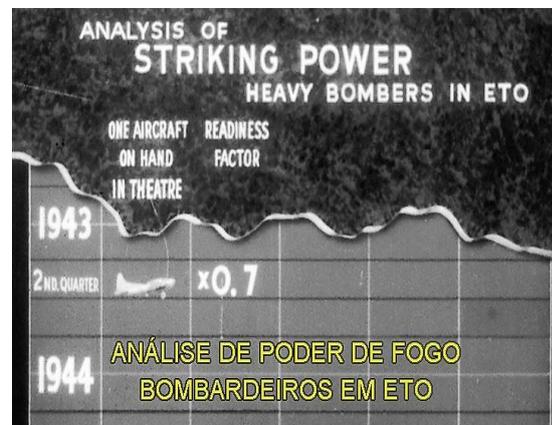


Figura 75: Fábrica de aviões militares.



chamada Controle Estatístico,
na Força Aérea.

Figura 76: Escritório de Controle Estatístico da Força Aérea.



ANÁLISE DE PODER DE FOGO
BOMBARDEIROS EM ETO

Figura 77: Gráficos em dados de bombardeios.



Cada um que entrar
na Força Aérea terá um cartão.



Figura 78: Máquina IBM lendo cartões.

McNamara, continuação do seu relato:

“ - Dissemos: não vamos pegar qualquer um ... vamos selecionar. Cada um que entrar na Força Aérea terá um cartão. Passaremos esses cartões pelas máquinas da IBM e a seleção será por idade, grau de instrução, notas, etc. Queríamos os mais brilhantes”. “Os Estados Unidos estavam iniciando os

bombardeios. O índice de baixas era altíssimo. Foi quando pediram um estudo. E o que descobrimos? O índice de abortamento das missões era de 20% dos aviões que saíam da Inglaterra para bombardear a Alemanha e voltavam no meio do caminho. Analisamos e acabamos concluindo que era tudo mentira, o motivo real era o medo. ”

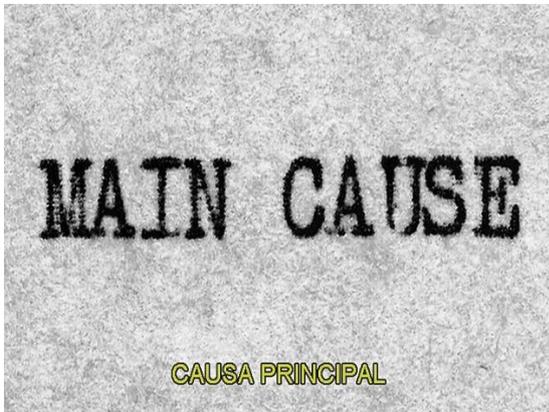


Figura 79: Recorte matéria jornalística.

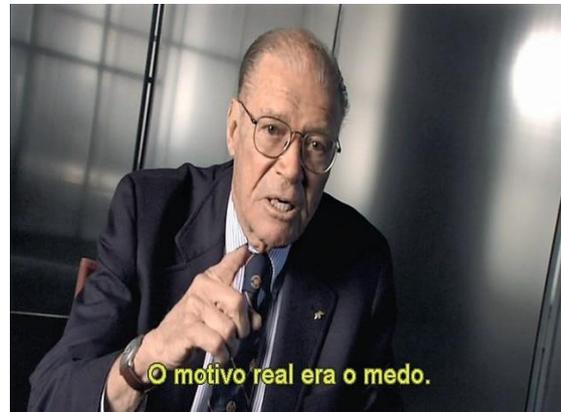


Figura 80: McNamara falando para câmera.

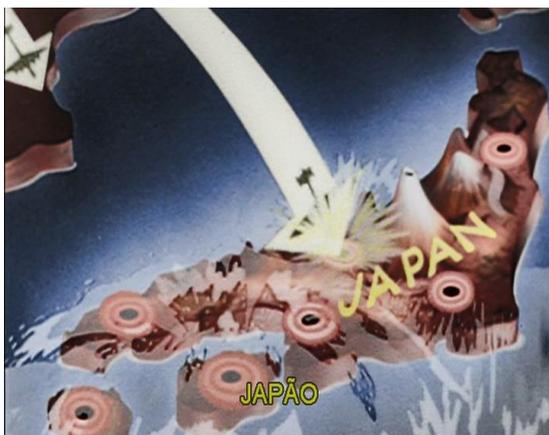


Figura 81: Desenho ilustrativo estratégia de ataque aéreo no Japão.

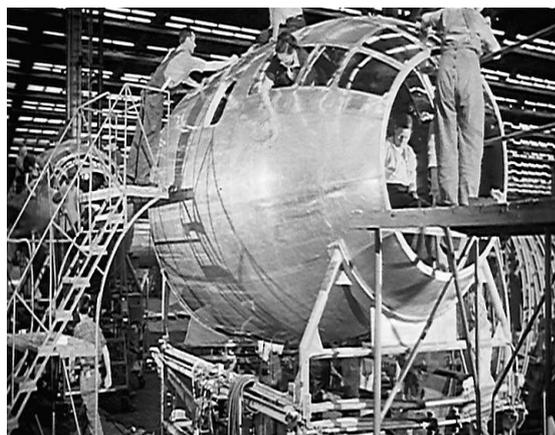


Figura 82: Montagem avião B-29.

A narrativa, conforme já observado, opera uma dinâmica de alternância entre as linhas temáticas: os eventos históricos, “as lições” e a trajetória biográfica. Prossegue para a *lição 4. “Maximizar Eficiência”*.

Este segmento abre com a exposição do seguinte problema: como estabelecer uma estratégia de ataque aéreo no Japão face a questão do abastecimento dos aviões B-29. As primeiras cenas são com imagens de animação, de ataque sobre o mapa do Japão, alternando com diversas outras cenas da fábrica de aviões B-29. Em voz off, McNamara: “A Força Aérea Americana tinha um novo avião, o B-29, criamos o B 29 para bombardear do

alto, longe do alcance de artilharia inimiga. A ideia era destruir com mais eficácia.”(MORRIS,2003).

São várias as imagens de preparação para atacar o Japão: gráficos dos percursos, quadros com dados, soldados carregando bombas para abastecer os aviões militares, vários aviões B-29 posicionados na pista para decolarem, etc.



Figura 83: Desenho ilustrativo estratégia de ataque aéreo no Japão.

	XXI B.C.	58 WING	73 WING	313 WING	314 WING	315 WING
TIME T/O-1st-LAST A/C		071642	071644	071648		
A/C AIRBORNE						
EARLY RETURNS						
Nº A/C BOMBING						
Nº/TYPE BOM DROPPD						
BOMB METHOD						
BOMB ALTITUDES						
TIME, BOMBS AWAY						
RESULTS						
FIGHTER OPPOSITION						
FLAK						
WEATHER						
Nº A/C BOM'G						
Nº/TYPE BOM DROPPD						

Figura 84: Gráficos com dados de bombardeios.

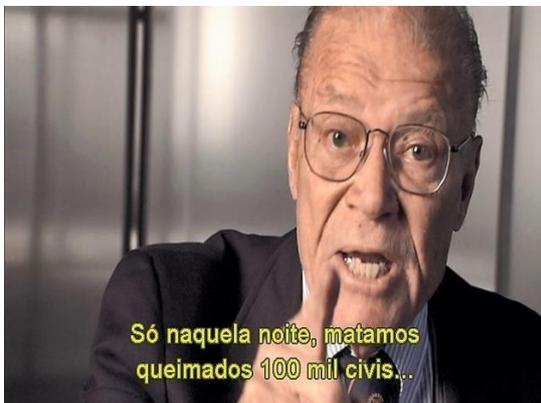


Figura 85: McNamara falando para câmera.

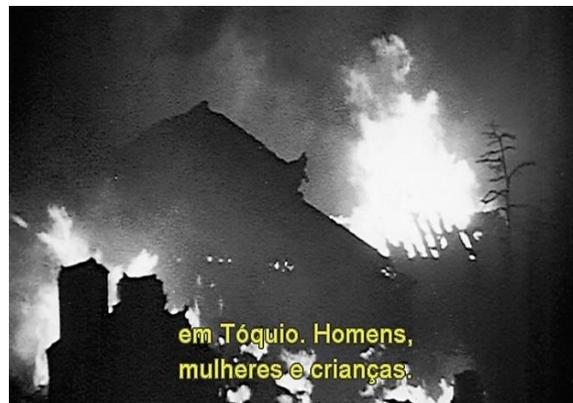


Figura 86: Plano da cidade de Tóquio com prédios em chamas.

McNamara: “ - Eu estava em Guam, sob o comando LeMay, em março de 1945. Só naquela noite matamos queimados 100 mil civis...em Tóquio. Homens, mulheres e crianças.”

Errol Morris, em off: “ - O senhor sabia que isto iria acontecer?”.

MacNamara: “ - Bom, eu era parte de um mecanismo que recomendou isso”.

Corte para as imagens: plano de uma tabela manuscrita com dados sobre estatísticas de bombardeios e a seguir um outro plano com “bombas de dados numéricos” sendo despejadas de um avião.

XX Bomber Command									
Date	Loc.	Bombed Primary			Bomb Tn.		B-29's		
		Vis.	Radio	Total	On	Off	E.A.	Unknown	
		No.	%	No.	%	P.T.	O.D.	No.	%
49	44	82	0	0	44	82	176	8	
49	0	0	28	57	28	57	87	51	1 20
46	0	0	39	85	39	85	279	44	
47	16	34	9	19	25	53	46	31	1 21 1 21
82	55	67	0	0	55	67	394	151	

Figura 87: Dados de bombardeios.



Figura 88: Ilustração de bombas de dados numéricos.

Com a fala “ - Eu analisava as operações para torná-las mais eficientes. Não no sentido de matar mais pessoas, mas no sentido de enfraquecer o adversário. Corte para vários planos de bombas sendo lançadas, na sequência, plano de desenho com dados dos lançamentos sobre alvos japoneses. McNamara, em continuação, voz off:

“- Fiz uma análise da eficiência das operações. O B-29 podia ficar acima do alcance da defesa aérea reduzindo muito o índice de nossas baixas. O problema era que a precisão era bem menor.”. McNamara, em off: “Não quero sugerir que foi o meu relatório que conduziu as bombas incendiárias. Não estou me absolvendo dessa culpa.”

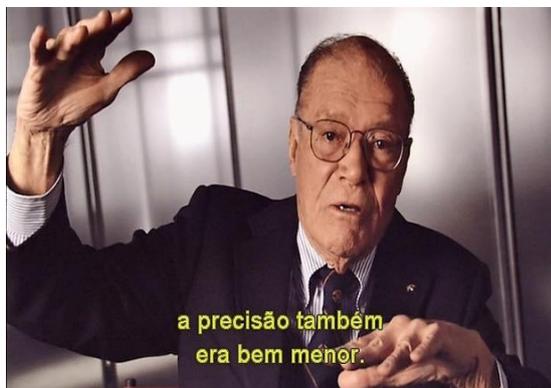


Figura 89: McNamara.

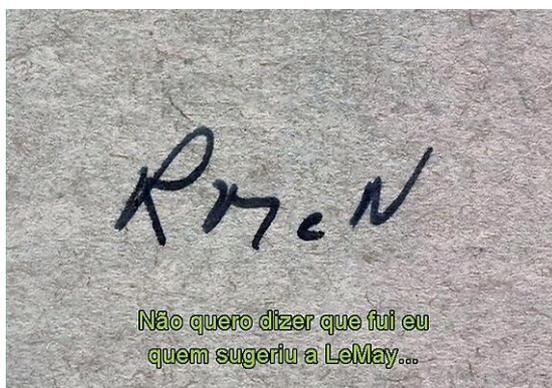


Figura 90: Assinatura de McNamara.

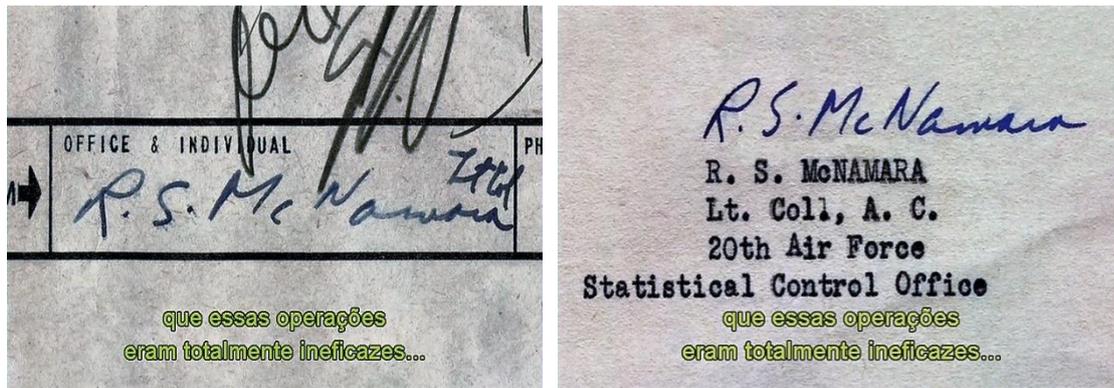


Figura 91: Assinaturas de McNamara.

“- Não quero dizer que fui eu quem sugeri a LeMay ... que essas operações eram totalmente ineficientes e tinham que ser mudadas. Mas foi o que ele fez. Ele mandou os B-29 descerem a 1500 metros e dali jogar as bombas incendiárias.”

Imagens de arquivo: Relatórios dos bombardeios, recortes de tabelas numéricas, gráficos, relatórios, fotografias aéreas de cidades, imagens noturnas de bombardeios aéreos, etc.

McNamara: “- Eu participei do interrogatório com às tripulações dos B-29 que voltaram naquela noite.” A sala estava cheia de pilotos e pessoal da inteligência. Um jovem capitão se levantou e disse:

“- Eu quero conhecer o filho da puta que pegou esse incrível avião construído para bombardear de sete mil metros de altura e mandou descer para 1500 metros. Perdi meu colega, ele foi atingido e morreu.” (MORRIS,2003)

LeMay se levantou e disse: “ - Por que estamos aqui? Você perdeu seu colega. Isso dói tanto em mim quanto em você. Eu o mandei para lá. Já estive lá, sei como é. Mas você perdeu um colega e nós destruímos

Tóquio.” Corte para vários planos da cidade de Tóquio incendiada.



Figura 92: Plano da cidade de Tóquio com prédios em chamas.



Figura 93: McNamara olhando para câmera.

McNamara: “ - Cento e trinta quilômetros quadrados em chamas. Tóquio era de madeira e com aquelas bombas, ardeu em chamas.”.

Após leiteiro tela anunciando a “lição N. 5 – “ A proporcionalidade deve ser uma diretriz na guerra. ” Temos um close de McNamara e uma interpelação de Errol Morris.

Errol Morris: “A opção por bombas incendiárias partiu de quem? ” McNamara responde: “ - A questão não era tanto as bombas incendiárias. Mas, sim, se para vencer é preciso matar 100 mil pessoas numa noite? “ Mas, sim, se para vencer era preciso matar 100 mil pessoas numa noite?

... “LeMay responderia que sim. (McNamara reproduz o que LeMay diria): “McNamara, você está dizendo que em vez de queimar 100 mil civis japoneses em uma noite deveríamos ter queimado menos gente, ou ninguém? E então ter que mandar nossos soldados irem até Tóquio para serem aniquilados pelos milhares? É isso que você propõe? ” Isso é moral? É inteligente? ”

.... “A questão é: Por que usar a bomba nuclear se LeMay queimava o Japão? E de Tóquio, ele partia para bombardear outras cidades. Destruiu 58% de Yokohama, que é quase o tamanho de Cleveland. Tóquio é quase uma Nova York. 51% destruída, 99% do equivalente a Chattanooga: Toyama. 40% do equivalente de Los Angeles, Nagoya. Tudo isso foi feito antes de jogar a bomba nuclear. O que, aliás, foi feito sob o comando de LeMay. “A proporcionalidade deve ser uma diretriz na guerra. ”

Observa-se uma série de vistas de cidades americanas com os nomes de cidades japonesas e a porcentagem da destruição. Esta inversão do alvo, as cidades americanas proporcionais aos alvos destruídos, serve a retórica de McNamara no sentido de humanizar a barbárie “da proporcionalidade. ”

No momento seguinte, vê-se a cidade de Tóquio “hoje” repetindo o padrão formal dos planos sobre a Guerra Fria: um conjunto de planos com sobreposições de pessoas, espaços e tempos.



Figura 94: Imagens da cidade de Tóquio com sobreposições de pessoas, espaços e tempos.

McNamara, sobre estas imagens de Tóquio, em voz off:

“ - Matar de 50% a 90% das pessoas em sessenta e sete cidades japonesas e depois jogar duas bombas nucleares não é proporcional, dizem alguns, aos objetivos que tentávamos atingir”. Sua fala, agora com sua imagem, olhando para câmera: “ Eu não culpo Truman por jogar a bomba nuclear. A guerra entre os Estados Unidos e o Japão foi uma das mais brutais da história. O que se pode criticar e que a raça humana antes daquela época e atualmente ainda não captou é o que chamo de regras de guerra’. Havia uma regra dizendo que não se podia bombardear ou queimar 100 mil civis numa noite?”

Sobre a imagem de LeMay, McNamara prossegue sua fala:

“ - LeMay disse: ‘Se tivéssemos perdido teríamos sido condenados como criminosos de guerra. ’ ... “Ele tem razão. Nós nos comportamos como criminosos de guerra. Mas por que é imoral perder e não é imoral vencer? ”



Figura 95: Plano do General LeMay na II Guerra Mundial.



Figura 96: Plano de McNamara.

A questão ética da fala anterior, porque é imoral perder e não é imoral vencer, contém na retórica de McNamara a resposta da pergunta que ele mesmo formula e simula não saber responder. A História quando contada pelos vencedores é sempre uma versão adequada da História, e deste modo, os vencedores tudo podem justificar.

A narrativa dá um salto temporal da segunda guerra mundial para os anos do governo Johnson, em plena guerra do Vietnam. Vê-se num vasto mapa mundi o “efeito dominó”: pedras do dominó tombando em cascata. Num corte direto, mais um letreiro tela: “1964”. Na cena seguinte, num close, um gravador de som, sobre a imagem: 2 de março de 1964. A narrativa traz novamente elementos que são evidências documentais de fatos históricos, no caso o áudio gravado do diálogo entre o Presidente e o Secretário de Defesa.

Ouve-se em off a voz gravada do presidente Lyndon Johnson:

“ - Faça para mim um memo de algumas páginas, em palavras e sentenças curtas, sobre a situação no Vietnam, o cenário Vietnam. ... Esta manhã o senador Scott disse: A guerra que não se pode vencer, perder ou largar. É a prova de instabilidade de ideias, julgamentos inconstantes. Nossa política de conciliação nervosa deveras perturbadora. Você acha que é um erro explicar o Vietnam e o que enfrentamos? ”

Voz gravada de MacNamara: “- Senhor Presidente, seria sábio de sua parte falar o menos possível. A verdade é que nós não sabemos o que se passa por lá. Os sinais que nos chegam por telégrafo são perturbadores. É um período muito incerto. ”

Na tela, sobre a imagem do gravador, uma outra data: 10 de março de 1964.

Voz gravada do presidente Lyndon Johnson: “- Precisamos de alguém lá que tenha planos melhores. Eu quero alguém que consiga encurralar aqueles caras e acabar com a raça deles. Que mate alguns; é isso que quero. ”

Voz gravada de MacNamara: “ - Tentarei fazer com que esse objetivo seja atingido. ”

Na cena seguinte, a narrativa insere novamente a cena do “efeito dominó” sobre mapa mundi, situando metaforicamente, a Guerra do Vietnam, no contexto da Guerra Fria.

Errol Morris propõe para McNamara a falar do Vietnam: “ - Temos que falar do Vietnam, e quero saber você como descreveria a situação? ”

McNamara responde: “ - Bem, é uma questão difícil. Eu acho que temos que abordar no contexto da Guerra Fria. Mas antes eu terei que falar da Ford e voltar ao final da Guerra.

Vê-se, através do letreiro tela, “1945”, um retorno ao tempo do seu relato dos anos 40. Percebemos através deste diálogo que a narrativa incorporou a a sugestão de McNamara diante da questão complexa do Vietnam. Têm-se então o encadeamento linear da sua retórica: infância, vida escolar, formação universitária, início da vida profissional durante a segunda Guerra Mundial e agora, a sua trajetória no pós-guerra onde trabalhou na Ford de 1945 até 1960.

McNamara relata como foi trabalhar na Ford:

“ - Um amigo meu me disse: ‘A empresa que mais precisa da nossa ajuda é a Ford. Eu li num artigo na revista Life: dentre os mil executivos mais importantes da Ford não havia dez com diploma universitário e Henry Ford II precisa de ajuda. ”

Vê-se imagens das máquinas da IBM processando cartões intercalados com planos de uma fábrica da Ford.

A narrativa traz o letreiro tela sobre a *lição N. 6* – “*obtenha dados.*”

McNamara, prossegue falando da Ford:

Não havia pesquisa de mercado, eu foi quem criei. Eu disse: - descubra quem compra Volkswagens. Ele voltou seis meses depois dizendo: são professores, médicos, advogados e são pessoas que podem gastar mais. Isso me fez pensar o que a indústria devia fazer. Havia um mercado negligenciado? “. Introduziram o o Falcon como um carro mais econômico, foi um enorme sucesso. ”

“E os acidentes? Vamos levantar dados sobre. Imagens de gráficos de relatório sobre acidentes. ” McNamara: “Eram 40 mil acidentes fatais por ano com carros. Eu perguntei ‘Por que? Falha mecânica e falha humana? ‘O maior problema é a embalagem”.

McNamara faz relato sobre o lançamento pioneiro dos cintos de segurança.

Cenas de recriação, de testes: Crânios humanos sendo jogados no hall da escada em câmera lenta, testes de impacto, o uso de gráficos, tabelas de dados, e, finalmente, um comercial da Ford onde carro surge como um cometa vindo do céu. Estas imagens evocam uma analogia com as imagens do período que McNamara trabalhou na segunda Guerra, onde buscava “maximizar a eficiência dos bombardeios B-29”. Neste trecho, a narrativa introduz cenas de gráficos de dados, tabela das incursões, mapas com os alvos, bombas sendo despejadas, etc.



Figura 97: Planos de um comercial do carro Falcon da Ford.

Esta fase na Ford chega ao fim com o letreiro tela: julho de 1960. McNamara relata a história da noite em que foi convidado pelo Henry Ford para ser o presidente da empresa e que após cinco semanas recebe convite do presidente Kennedy para ser Secretário de Estado.

A narrativa retoma então a temática do conflito com Vietnam durante o período em que foi Secretário de Estado dos presidentes Kennedy e Johnson. Trata-se da fase mais controversa da sua trajetória.

A fala de McNamara sobre destaca que ao aceitar o convite do presidente Kennedy para ser Secretário de Estado ele teve que renunciar à presidência da Ford. Esta ênfase induz o espectador a ver neste gesto um caráter altruísta.

Relato de McNamara:

“ - Minha renda total na época estava em torno de 800 mil dólares por ano, mas eu tinha ações que valiam milhões. Eu era um dos executivos mais bem pagos do mundo. Meu futuro era brilhante. O salário de um Secretário de Estado era de 25 mil dólares por ano. ”

Pode-se deduzir que a intenção da retórica de McNamara é associar suas qualidades profissionais e pessoais como os elementos que o qualificaram para a nova “missão”. O espectador é induzido neste sentido. Os seus feitos na Ford são convincentes.

Por outro lado, o espectador tem elementos para fazer outras conexões dadas pela narrativa: a trajetória de McNamara, na fase anterior, na II Guerra em que o seu êxito é de outra ordem. Conforme já comentado, a própria retórica de

McNamara relata que ele tendo servido ao comando do general LeMay, realizaram operações que “incendiaram o Japão”, a ponto deles mesmos se reconhecerem como criminosos de guerra.

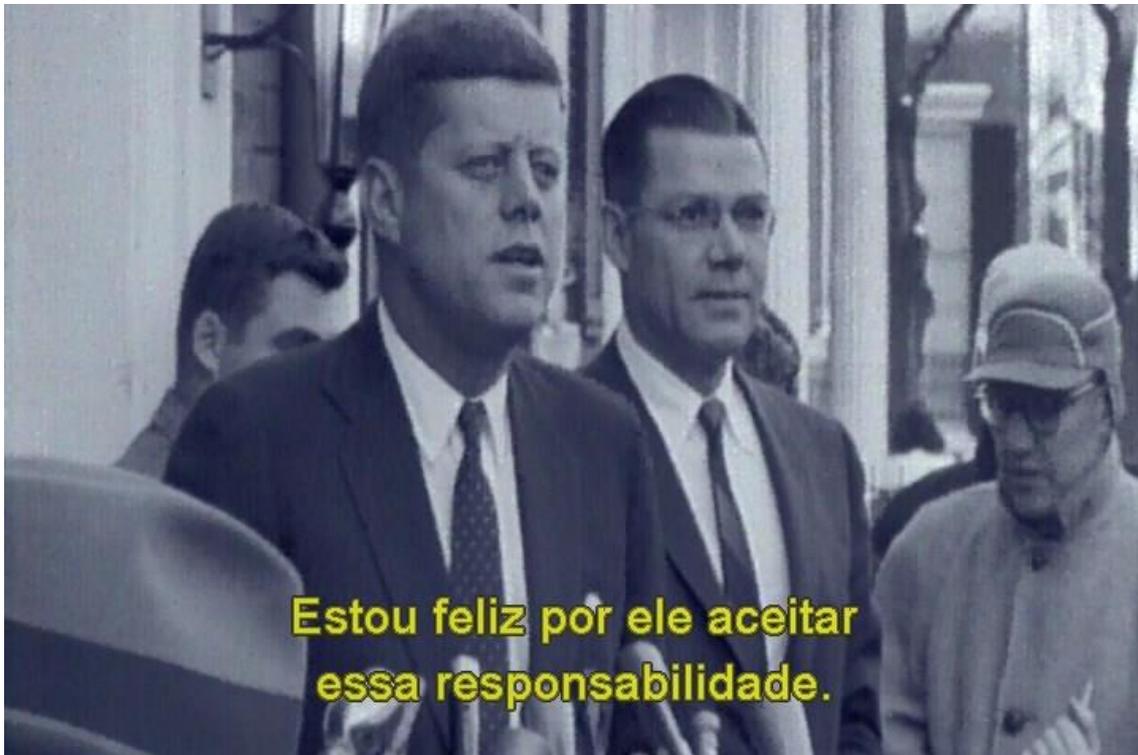


Figura 98: O momento do anúncio nomeação de McNamara como Secretário de Defesa. Na foto Presidente Kennedy e McNamara

O pronunciamento do presidente Kennedy ao anunciar o novo Secretário não menciona a colaboração de McNamara na Segunda Guerra Mundial. A cena é breve e ao final da fala de Kennedy a imagem é fixada, de modo a sublinhar o que foi dito.

Kennedy para a imprensa: ...“ - Dr. McNamara deixa a presidência da Ford num gesto de sacrifício pessoal”.

McNamara:

“ - Foi assim que começou. Foi período traumático. Minha mulher teve úlcera, pode ter morrido de estresse, meu filho teve úlcera, foi muito traumático, mas foram os melhores anos da nossa vida período e todos os membros da minha família se beneficiaram. Foi incrível. ”(MORRIS,2003)

Após a fala de McNamara o Letreiro tela *1963* situa a narrativa três anos após sua nomeação como Secretário de Defesa. Vê-se numa cena de arquivo, McNamara desembarcando de uma aeronave. McNamara: “Dois de outubro. Eu tinha voltado do Vietnam. Na época, tínhamos 16 mil conselheiros militares. Eu recomendei ao Presidente Kennedy e ao Conselho de Segurança que tivéssemos um plano e um objetivo: tirar todos de lá no prazo de dois anos. A sequência continua com os áudios de arquivo gravados em 2 de outubro de 1963. Nestas gravações, McNamara recomenda volta a recomendar a retirada do Vietnam, ou seja, o fim da guerra.

Kennedy: “ - Qual seria a vantagem de tirá-los de lá? Diremos ao Congresso e ao povo que temos um plano para reduzir a exposição das equipes de combate. Só me preocupa o fato de que se a guerra não for bem vai parecer que fomos otimistas demais. ”

McNamara: “- Precisamos sair do Vietnam e esse é um jeito. ”
(MORRIS,2003)

A força dramática do uso das gravações se deve, basicamente, ao fato de serem evidências da ação política do presidente com seu Secretário de Estado sobre a Guerra do Vietnam. A narrativa mostrou uma situação parecida no segmento anterior. Um áudio do diálogo de Lyndon Johnson e McNamara (1964) ocorrida um ano depois da conversa com Kennedy (1963). Neste diálogo, o presidente Lyndon Johnson manifesta interesse em intensificar a guerra do Vietnam e McNamara não manifestou discordância. Ou seja, basicamente, a mesma situação com dois presidentes operando de modo diverso. Em ambos o Secretário de Estado deu apoio.

No momento seguinte, McNamara, fala para a câmera e relata o golpe que ocorreu no Vietnam do Sul derrubando o chefe de Estado, um fato imprevisível que, de certo modo irá justificar o recuo da retirada das tropas e postergar o fim da guerra.

McNamara:

“ - Kennedy anunciou a retirada de conselheiros militares em 1965 e a saída de mil homens no fim de 1963, e conseguimos. Mas houve um golpe no Vietnã do Sul. Ziem foi deposto. Eu estava com o Presidente quando veio a informação sobre o golpe. Nunca o vi tão abalado. ... Kennedy e eu sabíamos que, até certo ponto o governo americano era responsável por aquilo.”



Figura 99: Presidente Kennedy.

Corte para um plano, sem áudio, do Presidente Kennedy. No trecho final do plano, percebe-se a voz McNamara sobre a figura de Kennedy (MORRIS, 2003):

“ - Eu estava na minha sala no Pentágono quando o telefone tocou. Era Bobby. O presidente fora baleado em Dallas. Quarenta e cinco minutos depois, Bobby ligou de novo dizendo que o presidente estava morto. Jackie queria que eu fosse até o hospital. ... McNamara em continuação, faz relato bastante emocionado, com lágrimas nos olhos, de como escolheu o local no cemitério para a ser o jazigo do presidente Kennedy.

Imagens de arquivo, vemos o vice-presidente Lyndon Johnson fazer um pronunciamento na pista do aeroporto, após desembarcar de um voo. Lyndon Johnson: “Eu farei o melhor possível. É só o que posso fazer. Peço ajuda de vocês de Deus”.

Na cena seguinte, o diálogo entre Presidente Lyndon Johnson com McNamara. Sobre a imagem do gravador temos seguintes dados: 25 de fevereiro de 1964. Três meses após a morte de Kennedy.

Lyndon Johnson: “ - Alô, Bob. ”

McNamara: “ - Sim, presidente”.

Johnson: “ - Odeio ter que mudar seu discurso porque ele é bom mas podemos incluir uns dois minutos sobre o Vietnam? ”.

McNamara: “ - Sim, mas o problema é o que dizer sobre? ”

Lyndon Johnson: “ - Eu digo o que falar. Eu diria que temos um compromisso com a liberdade vietnamita. Podemos sair de lá, os dominós vão desabar e aquela parte do mundo será dos comunistas. Podemos mandar nossos fuzileiros e entrar numa guerra de Terceiro Mundo ou outra ação na Coréia. Ninguém entende o que acontece lá. E perguntam por que não fazemos mais. ”

McNamara: “ - O problema é Lyndon Johnson: “Aí vem as questões: Com que diabos o McNamara pensa estando perdendo a guerra? Quer retirar gente de lá?”

Corte para cena de paraquedistas pulando de um avião militar, sobre a imagem: 9 de junho de 1964.

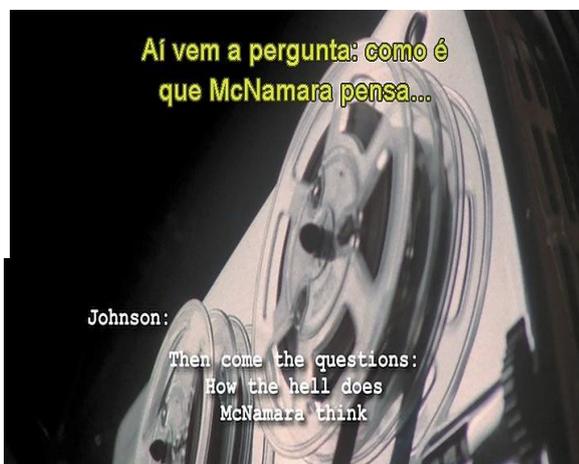


Figura 100:Imagens de gravador de áudio.



Figura 101: Plano de paraquedistas pulando de um avião militar, sobre a imagem, “9 de junho de 1964”.

Ouve-se a gravação de uma reunião, a voz de McNamara em off:

“ - Se indagassem à CIA sobre a situação no Vietnam do Sul eu penso que eles diriam que piorou. Isso está claro no índice de deserção, na moralidade, na dificuldade de recrutamento, na perda gradual do controle. Muitos de nós diriam que nada

está bem, tudo piorou. Enquanto dizemos isso, com privacidade, há certos fatos que chegam à imprensa. Se vamos ficar lá e se vamos endurecer teremos de educar o povo. Ainda não fizemos isso.”

Como um contraponto vê-se o discurso de Goldwater na convenção do partido Republicano sobre a política do Lyndon J. e McNamara:

“ - Não tentem varrer para debaixo do tapete. Estamos em guerra no Vietnam, mas o presidente e seu Secretário de Defesa continuam enganando e desinformando os americanos. Chegou a hora do basta. ”

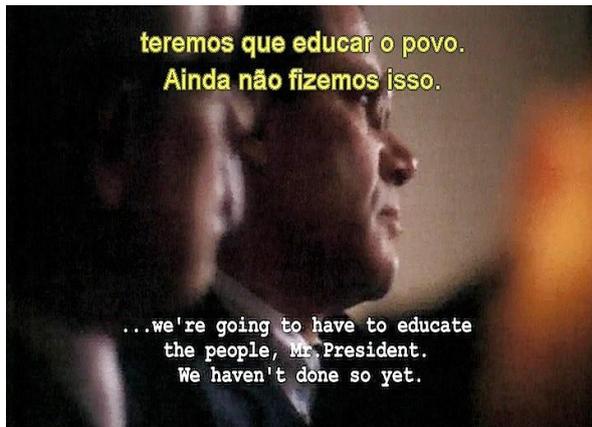


Figura 102: Plano de McNamara.



Figura 103: Trecho do discurso de Goldwater na convenção do partido Republicano

O letreiro tela anuncia a passagem para o segmento seguinte: “Lição N. 7: A crença e a visão costumam estar erradas. ” Vê-se um navio da marinha Americana e a voz em off de McNamara:

“ - No dia dois de agosto de 1964 o destroyer Maddox informou um ataque por um barco patrulha norte vietnamita.

Foi uma agressão contra nós. Eram águas internacionais”... “Nós não revidamos. ” ... Dois dias depois, os destroyers Maddox e Turner Joy informaram que foram atacados. Passamos 10 horas nesse dia tentando descobrir o que havia ocorrido.”. Finalmente, no fim do dia o comandante o almirante Sharp disse: temos certeza que ocorreu. Eu reporte ao presidente e como consequência alvos forma bombardeados no Vietnam. ”



Figura 104: Destroier Maddox.



Figura 105: Mapa Mudi com peças de Dominó.

McNamara: “ - Foi uma confusão. E o que houve depois mostrou que foi um erro pensarmos que foi um ataque. E a ideia de que fomos atacados em 2 de agosto estava certa. Fomos mesmo. Embora houvesse controvérsia na época. Acertamos uma vez e erramos uma vez. O presidente autorizou o revide supondo que tínhamos sido atacados e porque acreditava ser uma decisão consciente de líderes políticos e militares norte vietnamitas para endurecer o conflito que eles lutariam até vencer. Estávamos errados. Foi

um jeito de pensar que levou a essa ação. E os custos foram altos. À seguir, vemos as pedras de dominó tombando num efeito cascata, umas sobre as outras.

McNamara: “ - Vemos incorretamente só parte da história, às vezes.”. Em voz off de Errol Morris para McNamara: “Nós vemos o que queremos crer.”. McNamara responde: “Tem toda razão. ... Crer e ver. Geralmente os dois erram. ”

Num corte, a fala do presidente Johnson sobre a sua percepção do conflito, revela as razões geopolíticas. Manter o Vietnã sobre domínio dos Estados Unidos.

Presidente Johnson: “ - Nós americanos, sabemos, embora outros se esqueçam, o risco de espalhar o conflito. Não queremos ampliar a guerra. ”

Após o pronunciamento do presidente a narrativa traz imagens de bombardeios aéreos sobre o Vietnã. Em voz off sobre estas imagens a fala de McNamara: “ - Nós introduzimos o Trovão Rolante”, que se tornou um programa de bombardeio muito intenso, duas ou três mais bombas do que caiu na Europa durante toda a Segunda Guerra. ” Em continuação as cenas de guerra, num corte direto, vemos McNamara, falando assim como Johnson, num pronunciamento para justificar a intensidade dos bombardeios: “ - Isso não é problema militar. É uma batalha para conquistar o povo do Vietnã do Sul. Como pré-requisito devemos poder garantir a segurança física.

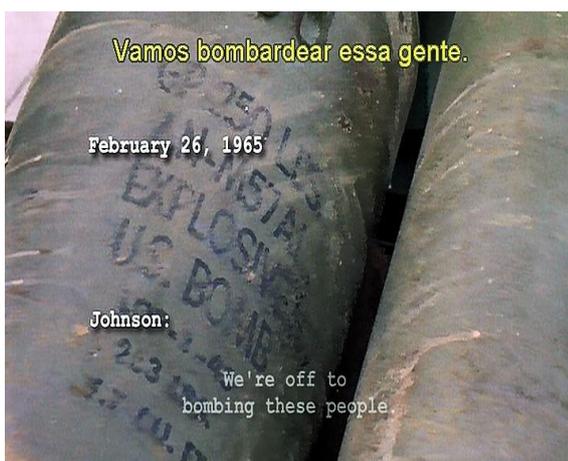


Figura 106: Detalhe de bombas com inscrição de data: 26 fev.,65.



Figura 107: Imagem de pista pouso militar.

Em seguida, vê-se o plano detalhe de bombas tendo sobre a imagem a data: “ 26 de fevereiro, 1965” e “Johnson”. Ouve-se gravação de áudio do presidente Johnson: “ - Vamos bombardear essa gente. Obstáculo superado. O jogo já está no quarto tempo e o placar está 78 a zero. Tenho medo de colocar forças terrestres, mas meu medo maior é perder aviões por falta de segurança. ”

Logo depois, num outro plano, sobre a imagem lê-se “ 6 de março, 1965”. E um novo áudio de Johnson: “ - O impacto psicológico da chegada dos fuzileiros vai ser muito ruim. ” Intercalando sua voz, com planos de fuzileiros desembarcando numa praia. “ E sei que todas as mães vão dizer: “ - Aconteceu!” “ O que fizemos com os B-57 vai parecer brincadeira de criança comparado com os fuzileiros.”.

McNamara: “ - Minha resposta é sim, mas meu julgamento é não.

Cuidaremos disso Senhor Presidente.”. Johnson: “Quando dará a ordem? ”

McNamara: “Será tarde da noite, para não sair nos jornais da manhã. Darei um jeito de minimizar o anúncio oficial. ”

Na cena seguinte, um grupo de soldados fazendo exercícios de ginástica, sobre a imagem: “10 de junho, 1965”. Ao fundo, há o áudio da gravação de McNamara:

“ - Westmoreland recomendou mais dez batalhões além dos treze que o senhor já autorizou. Cerca de 45 mil homens. Eu recomendo cinco batalhões com a força de uns 25 mil homens. Algo me diz para limitar o comprometimento. Sei que os comandantes não farão isso. ”(MORRIS,2003)

Ao final da fala, vê-se McNamara numa reunião com os “comandantes” e depois, num corte para uma pilha de jornais, com a manchete: “Contingente Dobrado”. Cenas de jovens numa fila de registro militar. As cenas com as gravações de áudios prosseguem. “10 de junho, 1965”. Johnson: “ - Ninguém acha que 50 mil, 100 mil nem 150 mil vão acabar com essa guerra. Não vamos avançar, apenas tentar manter o que temos. E estamos indo mal. Vamos perder se continuarmos assim. ”

Voz de um repórter:

“ - Foi anunciado que o total de americanos no Vietnam já chega a 48.770, sendo 7048 mortos. O Secretário de Defesa McNamara cada vez que vai ao Vietnam encontra um aspecto positivo no curso da guerra. McNamara numa declaração para a mídia diz que os Vietnamitas estão perdendo a guerra.”. Em seguida, uma série de declarações contraditórias sobre os acontecimentos da guerra. Fechando esta breve sequência, um discurso do presidente Johnson onde ele sustenta as razões da guerra: “Os Estados Unidos vencem as guerras que enfrenta, podem ter certeza. Nós declaramos guerra à tirania e à agressão. Se esse pequeno país se danar e não ficar independente, o que será de todos os outros pequenos países?”

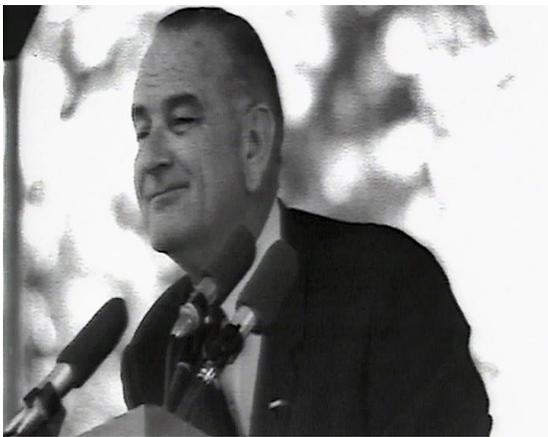


Figura 108: Presidente Johnson discursando.



Figura 109: Detalhe de uma bomba inscrição da data 2 set 65.

Sob mais uma imagem de uma bomba vemos a data “2 de dezembro de 1965”. Ouve-se o áudio da voz de McNamara intercalado por diversas cenas de soldados manuseando bombas.

McNamara: “ - Eu estou cada vez mais convencido que devemos pensar num outro tipo de ação que não seja a ação militar. A ação militar é o único programa que temos aqui. Eu penso que, se fizermos só isso, estaremos fazendo um suicídio. Acho que empurrar 300, 400mil americanos para serem deslocados para o Vietnam sem garantia de vitória corremos um risco terrível a um custo terrível. ”

A retórica de McNamara sobre este período da gestão do presidente Johnson, em que a escalada militar aumentou de modo desproporcional, é um momento de intensa dramaticidade. A narrativa intensifica este drama da escalada da guerra com inserções de cenas militares intercaladas com críticas da

mídia jornalística, com os pronunciamentos oficiais para a mídia de Johnson e McNamara, em que se justificam ou escamoteiam as ações militares, e a inserção de gravações de áudios das conversas privadas de McNamara com presidente Johnson onde, aparentemente, suas falas expressam com clareza suas estratégias políticas sobre a guerra e sobre a repercussão da opinião pública americana.

Corte para uma tela escura e a seguir uma série de fotos do gabinete do Presidente Johnson. McNamara justifica os erros na condução da guerra do Vietnam.

McNamara: “ - Quero voltar um pouco. Na crise dos mísseis de Cuba, no finalzinho acho que nos colocamos na pele dos soviéticos. Já no Vietnam, nós não os conhecíamos o suficiente. Resultado: foi um total mal-entendido. Para eles, tínhamos substituído a França como poder colonial e queríamos subjugar o Vietnam do Norte e do Sul por interesses coloniais, o que é um absurdo. E nós víamos o Vietnam como um elemento da Guerra Fria. Não como eles viam, como uma guerra civil.”

A seguir um letreiro tela anuncia o ano de 1995. Apresenta-se uma mudança na narrativa para trinta anos após o final da guerra do Vietnam. Vê-se McNamara atravessar uma ponte. A sua voz em off descreve como foi o seu encontro com o ex-ministro do Exterior do Vietnam, Thach, ocorrido em 1995. Logo após caminhada, sobre uma pequena ponte vê-se McNamara num pequeno auditório lotado de jornalistas.

McNamara em off:

“ - Não há muitos exemplos de dois ex- inimigos que se reúnem em alto nível e discutem o que pode ter ocorrido. A minha hipótese era que cada lado podia ter atingido os seus objetivos sem perda de tantas vidas. E eu quis testá-las indo ao Vietnam”.



Figura 110: McNamara, no Vietnam em 1995.

McNamara, prossegue, reproduzindo o que Thach disse: “ - Você está errado. Lutávamos por independência, vocês queriam nos escravizar”. Prosseguindo, agora para câmera, McNamara:

“ - Você está dizendo que não foi uma tragédia para você perder três milhões e quatrocentos mil vietnamitas, o que em bases proporcionais seria o equivalente a vinte e sete milhões de americanos? O que você conseguiu? Nada além do que estávamos dispostos a dar no início da guerra. Podiam ter conseguido tudo: independência, unificação. ” Reproduzindo Thach: “Doutor McNamara, o senhor nunca leu um livro de história. Se tivesse, saberia que não somos joguetes de chineses e russos. O senhor não entende que lutamos contra os chineses há mil anos? Lutávamos por independência e iríamos até o último homem. E nenhuma bomba ou pressão dos Estados Unidos teria nos detido.”



Figura 111: McNamara num encontro com Thach, ex-ministro do Exterior do Vietnam, em 1995.

Após o leiteiro introduzindo a “Lição 8 - “Esteja preparado para rever seu raciocínio”, têm-se, como pontuação, a repetição de um momento com imagens sobrepostas. Sobre estas cenas, a fala de McNamara:

“- O que nos torna oniscientes? Temos registros de nossa onisciência? Somos a nação mais forte do mundo atual. Eu acredito que nós jamais devemos usar esse poder econômico, político ou militar unilateralmente. Se tivéssemos observado essa regra não teríamos ido ao Vietnam. Nenhum dos nossos aliados nos apoiou. Nem o Japão, a Alemanha, o Reino Unido e nem a França. Se não dá para convencer as nações com valores do mérito da nossa causa, é melhor rever nossas razões.”



Figura 112: Planos de uma cidade do Japão com imagens sobrepostas.



Figura 113: Trecho jornal televisivo transmite notícias da Guerra do Vietnam.

Na Cena de arquivo, vê-se um repórter de um noticiário de televisão. A voz do locutor vai sendo substituída pelo a trilha musical. Através de uma edição de ritmo intenso, apresenta-se cenas de mortes e gráficos de dados estatísticos. Neste momento, a narrativa enfatiza, simbolicamente, uma espiral ascendente com uma força destruidora sem limites.

Repórter: “ - Os Estados Unidos sofreram as maiores baixas semana passada: 543 mortos em ação de combate, outros 1247 feridos estão hospitalizados. O total de mortes na guerra já chega a 18. 239. Os sul-vietnamitas, esta semana, tiveram 522 mortos. O total das baixas não foram informadas.

Errol Morris, em off, para McNamara: “ - Até que ponto o senhor sentiu que era o autor ou o instrumento de coisas fora de seu controle? ” McNamara: “ - Bem, nem uma coisa nem outra. Eu senti que estava atendendo ao pedido de um presidente eleito pelo povo americano. Era minha responsabilidade tentar ajudá-lo a governar, como ele achava ser de interesse do nosso povo. ”

A narrativa prossegue explicitando o seu ponto de vista crítico a retórica de McNamara inserindo cenas do Secretário de Defesa em várias situações. Vê-se diversos trechos de entrevistas para mídia, ora exibindo um rifle militar para os jornalistas ou diante de mapas e gráficos. Apresenta-se, também, neste segmento cenas do Secretário em visita as tropas no Vietnã. Em outros momentos, McNamara ao lado do Presidente Johnson assistindo operações de jatos decolando da pista de navio porta-aviões e logo adiante vários planos de tanque de aeronaves militares sendo abastecidos com agente laranja e cenas de aviões despejando o agente laranja no Vietnã.



Figura 114: McNamara na mídia, cena de entrevista e cena reportagem televisão.



Figura 115: McNamara e presidente Johnson.

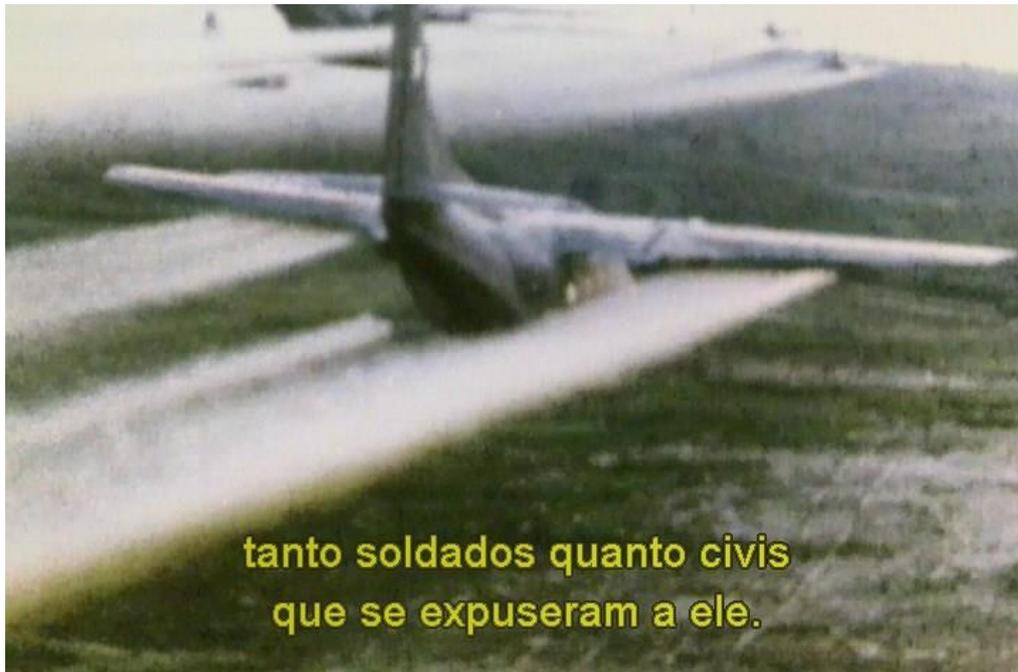


Figura 116: Aeronave despejando agente laranja no Vietnam. A narrativa anuncia a Lição 9.

A retórica de McNamara prossegue:

“ - O que é moralmente adequado em época de guerra? Vou lhe dar um exemplo. “Enquanto eu era secretário usamos o chamado “Agente Laranja” no Vietnam. Um produto químico

que faz cair as folhas das árvores. Após a guerra, diziam ser um produto tóxico que matou muita gente, tanto soldados quanto civis que se expuseram a ele. Quem liberou o uso desse agente foi um criminoso? Cometeu um crime contra a humanidade? Vamos ver a lei. Que lei existe que diz que tais produtos são aceitos na guerra e quais não são? Não há definições tão claras. Eu jamais teria autorizado um ato ilegal. Não e lembro se autorizei o uso do agente laranja, eu não me lembro”.

Neste ponto da sua retórica, McNamara reconhece “o crime contra a humanidade”, assim como reconheceu que ele e o general Le May poderiam ser considerados “criminosos de guerra” pelos bombardeios sobre o Japão. Logo adiante, a narrativa anuncia a Lição 9. “ - Para Fazer o bem talvez seja preciso fazer o mal”. O próprio título aponta para o desdobramento da sua retórica que avança no sentido de relativizar as questões éticas assim como as questões de ordem legal. Ele cita o caso de protesto contra a guerra, o suicídio de um ativista pacifista ocorrido em frente ao prédio do Pentágono.

McNamara: “ - Norman Morrison era um Quaker. Ele era contra a violência da guerra, a matança. Ele veio ao Pentágono e se encharcou de gasolina. Morreu queimado abaixo da minha sala. Ele tinha sua filha pequena nos braços. Alguém gritou: Salve a criança! Ele jogou a menina. Ela sobreviveu e ainda está viva. Sua esposa fez uma declaração: Seres humanos devem parar de matar seres humanos. Também creio nisso. Acreditava na época e acredito ainda mais hoje”



Figura 117: Foto de Norman Morrison.



Figura 118: Manchete de jornal sobre seu suicídio.

O gesto extremo do ativista mobiliza a retórica de McNamara de modo inverso. A motivação do protesto, segundo esposa de Morrison, “ - seres humanos devem parar de matar seres humanos”(MORRIS,2003), aponta para a questão humanista de modo radical. Não há neste gesto espaço “estratégico” para questões da geopolítica.

A retórica de McNamara segue numa outra direção: “ - Quanto mal devemos fazer a fim de fazer o bem? ”(MORRIS,2003) E mais adiante, justifica como sendo uma fatalidade: “A Guerra é cruel, a guerra é

Crueldade”. A aceitação desta fatalidade, a crueldade inerente, justifica os crimes do general LeMay e dele próprio e não questiona o processo histórico, a Guerra Fria e os interesses dos estados nacionais. Reduz a questão a iniciativa a de bravura de homens como LeMay e “uma posição difícil para seres humanos sensíveis”, como Morrison.

McNamara:

“ - Li que o General Sherman, na Guerra da Secessão recebeu um pedido do prefeito de Atlanta para salvar a cidade. Sherman respondeu antes de incendiar a cidade: A Guerra é cruel, a guerra é crueldade. Este era o sentimento de LeMay. Ele tentava salvar o país. Tentava salvar nossa nação. E para viabilizar isso estava preparado para matar quem fosse necessário. É uma posição difícil para seres humanos sensíveis. Morrison era um deles. Acho que eu também. “Vemos cenas de protestos contra a Guerra do Vietnam, conflitos com populares e os soldados. “Cinquenta mil pessoas vieram para Washington protestar contra a guerra. Cerca de vinte mil foram até o Pentágono. ”

Errol Morris num tom de confronto: “ - De que forma toda essa reação afetou seu pensamento? Norman Morrison foi em 1965. Isso agora foi em 1967. Como seu pensamento mudava nesse período? ”

McNamara: “ - Bom, foi um período muito tenso. Demais para minha família e não quero falar nisso. Não acho que estivesse mudando. Estávamos na Guerra Fria, era uma atividade da Guerra Fria. ”

Como uma reação de Errol Morris a recusa de McNamara em responder, a narrativa traz uma série de manchetes de mídia com críticas ao Secretário de

Defesa. A edição faz recortes em frases e palavras chave: “cenário distorcido”, “Guerra de McNamara”, “ditador”, “assassino”, “fascista”, “arrogante”, “ignorante”, etc. A narrativa avança para a lição seguinte: Lição 10: “ - Nunca diga nunca”. Têm-se uma outra cena de arquivo de mídia, uma entrevista com McNamara.

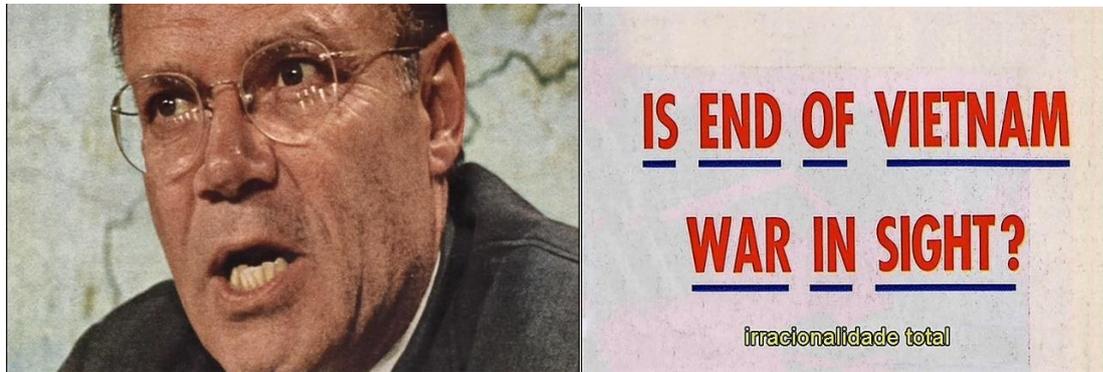


Figura 119: Recortes de manchetes de jornais e revistas com críticas ao Secretário de Defesa.

Repórter: “ - Dizem alguns comentaristas que a guerra está sem rumo.

McNamara: “Não, pelo contrário. Segundo o general Westmoreland, as operações militares de grande escala continuam apresentando progressos substanciais.”.

Corte para imagens de McNamara com Lyndon Johnson, cenas de entrevistas, e McNamara “hoje”..



Figura 120: McNamara com Lyndon Johnson.



Figura 121: Cenas de entrevistas de McNamara.



Figura 122: McNamara diante da câmera de Morris.

McNamara em off: “ - Nunca diga nunca. E a outra é, nunca responda o que lhe perguntam. Responda o que você gostaria que fosse perguntado. E francamente, eu faço isso. É uma ótima regra. ”

A retórica de McNamara, gradualmente, revela uma fragilidade, seja pelo contraponto dado pelas inserções de cenas de arquivo, ou , pela sua própria retórica que traz cada vez mais contradições. No segmento seguinte, McNamara se posiciona em oposição a política de Johnson no Vietnam.

Mais uma vez, Errol Morris interpela McNamara: “ - Quando você fala da responsabilidade por algo como a Guerra do Vietnam, quem é o responsável?”

McNamara: “ - É uma responsabilidade do presidente. Não deixo de reconhecer a enorme contribuição que Johnson deu ao país. Não quero responsabilizar só a ele pelo Vietnam, mas quero crer que se Kennedy estivesse vivo seria diferente. Não teríamos enviado 500 mil homens. Existem duas fotos muito reveladoras, numa delas está Johnson. Podemos vê-lo pensando: Meu Deus, que encrenca! Esse cara está tentando eu fazer alguma coisa que eu acho errado e eu não vou fazer. Mas como vou sair dessa? A outra foto, podem me ver pensando: Santo Cristo. Eu adoro esse cara, mas ele está errado. O que vou fazer? ”

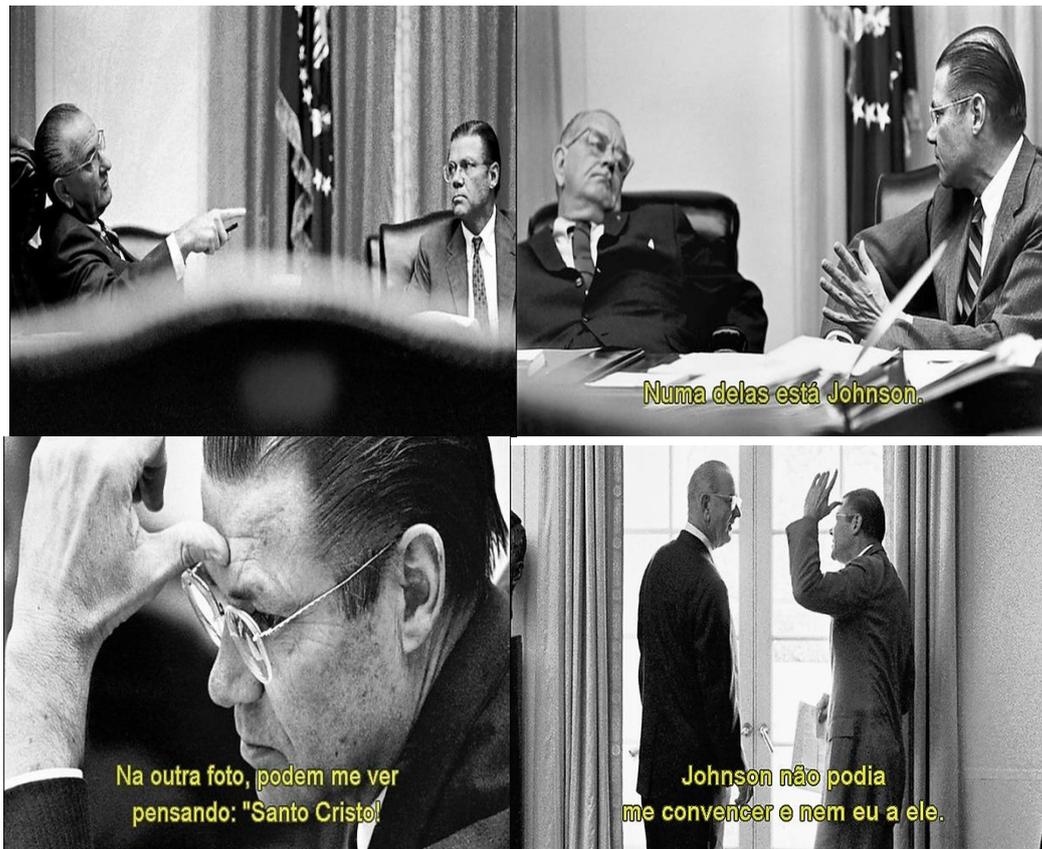


Figura 123: Fotos do Presidente Johnson com McNamara na casa Branca.

“Eu sentia grande respeito e afeto e lealdade por Kennedy e Johnson. Mas no final, Johnson e eu estávamos em polos opostos”.

Série de imagens com nomes de operações de combate sobre de movimentação de soldados no Vietnam. McNamara, em off:

“ - No dia primeiro de novembro, 1967, apresentei um memorando para Johnson dizendo: “Estamos no caminho totalmente errado. Temos que mudar. Reduzir o que estamos fazendo no Vietnam. Temos que reduzir as baixas e por aí vai...”“Foi um memorando muito polêmico. E eu mesmo entreguei a ele.. Senhor presidente, ninguém viu isto. Ele nunca me respondeu. Alguma coisa tinha que acontecer. ... Mas foi uma saída muito traumática. Foi assim que terminou”... Mas aconteceu uma coisa excepcional, ele me deu a Medalha da Liberdade.”(MORRIS,2003)

Em seguida, há os ritos políticos. McNamara é homenageado por Johnson e alegando forte emoção abre mão de fazer um discurso de agradecimento. Diante da câmera de Errol Morris, ele fala o que “teria dito” na ocasião.



Figura 124: McNamara é homenageado por Johnson numa cerimônia onde recebe Medalha da Liberdade.

McNamara: “ - Ele me deu a Medalha da Liberdade. Eu fiquei tão emocionado não consegui responder. E se tivesse respondido teria dito: Sei que muitos estão pensando que este homem é dissimulado. Que ele quis concentrar tudo nele. Estão pensando que ele não correspondeu totalmente aos anseios do povo americano. Eu quero dizer para que vocês estão totalmente enganados.... As pessoas não entendiam que certas recomendações e pressões eram um risco de guerra com a China e de guerra nuclear e ele estava decidido a evitar. Estou dizendo que ele teve razões para fazer o que fez. E, é claro, logo depois que saí, Johnson conclui que não podia prosseguir. ”

Errol Morris: “ - A essa altura quantos americanos tinham morrido?”.

McNamara: “Cerca de 25 mil. Menos da metade do número final de mortos: 58 mil.” (MORRIS,2003)

Corte para cenas do memorial das vítimas da Guerra do Vietnam.



Figura 125: Imagem do memorial da Guerra do Vietnam.

Nos planos seguintes, as pedras de dominó num movimento reverso. Elas ao invés de tombarem umas sobre as outras, agora se erguem para uma posição “inicial” do “efeito dominó”.

Sobre essas imagens, a retórica de McNamara: “ - Os historiadores não gostam muito de lidar com o que poderia ter ocorrido. Querem falar da História.”. “McNamara, como você sabe como teria sido? Quem sabe?” “Bem, eu sei de certas coisas. ”

Sua retórica prossegue, olhando diretamente para a câmera: “Agora analiso com mais entendimento que eu não tinha, na época. Tenho muito orgulho do que realizei. E lamento que, nesse processo, eu tenha dado errado.”

A narrativa anuncia a última lição, a número 11: “Não se pode mudar a natureza humana.”



Figura 126: McNamara caminhando num espaço aberto.

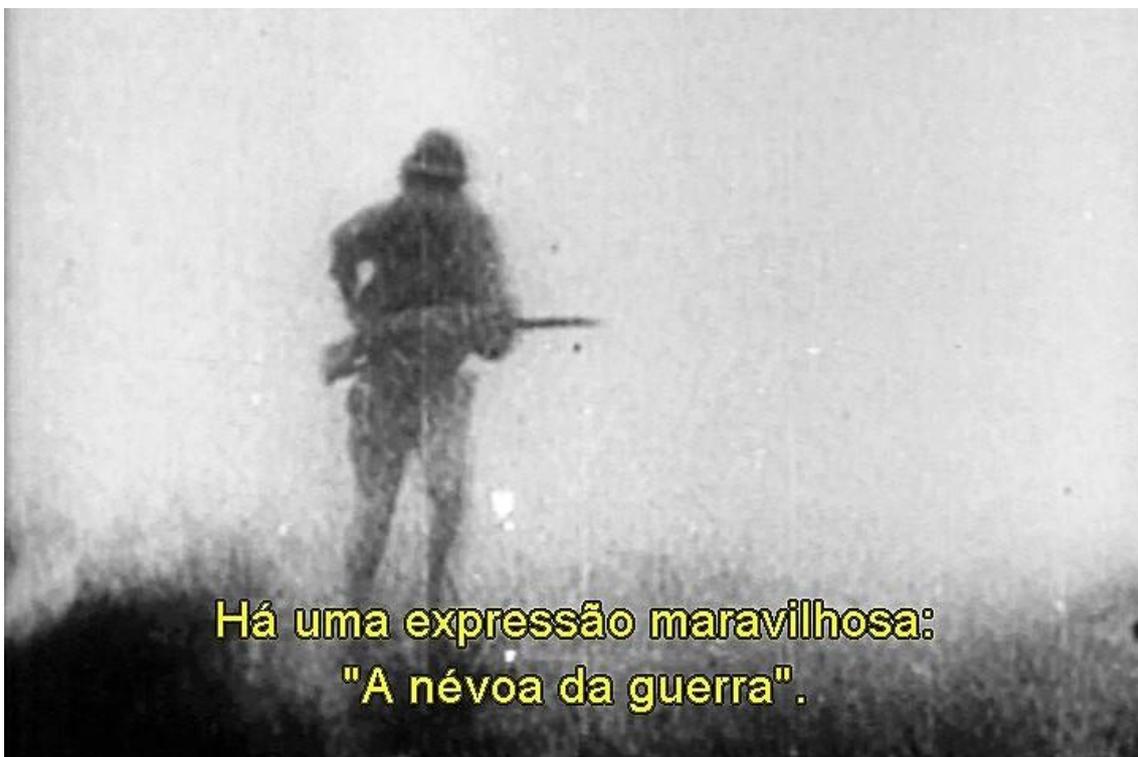


Figura 127: Plano de um soldado numa cena de bombardeio.

McNamara, em off: “ - Todos nós cometemos erros. Sabemos disso. Eu não sei de nenhum comandante militar honesto que diria que nunca errou. Há uma expressão maravilhosa: “A Névoa da Guerra”. A Névoa da Guerra significa: a guerra é muito complexa além da capacidade humana de compreender todas as variáveis. Nosso julgamento e nossa compreensão não alcançam. E matamos pessoas desnecessariamente. ” “Wilson disse; “Vencemos a guerra que acabou com as guerras. Eu não sou tão ingênuo a ponto de crer que podemos eliminar a guerra. Não mudaremos a natureza humana tão cedo. Não é que não sejamos racionais. Mas a razão tem limites. Tem uma frase de T.S Eliot que eu adoro: ‘Jamais deixaremos de explorar e no final da exploração, voltamos para o ponto onde começamos e conhecemos esse ponto pela primeira vez’. De certa forma, é onde eu estou, de volta ao começo.”

E no Epílogo não há, no segmento final, mais dispositivo de filmagem onde o personagem interagiu diretamente para a câmera num estúdio “protegido e isolado.”.

McNamara agora está, num momento, pós a retórica tendo um dispositivo de filmagem marcadamente diferenciado. McNamara está no interior de um carro em movimento, ele está dirigindo. Os planos fazem diferenciados recortes próximos da sua figura: close do rosto, detalhe das mãos no volante, close rosto visto no espelho retrovisor, close do seu rosto visto frontalmente e close do seu rosto visto lateralmente.

A sua fala é sobre o seu rosto, é uma fala editada sobre a imagem, num sentido direto, existe a sobreposição do áudio sobre seus planos em close. A edição, cria um dispositivo diferenciado que serve a resolução da narrativa e num certo sentido, encerra a retórica de McNamara.

Errol Morris: “Após deixar o governo Johnson por que o senhor se colocou contra a Guerra do Vietnam? ”.

McNamara, em voz off: “ - Não vou dizer mais do que o necessário. Esse é o tipo de pergunta que me prejudica. Você não sabe o que eu sei, as minhas palavras podem ser incendiárias se eu falar. Muita gente entende mal a guerra, entendem mal a mim. Muitas pessoas acham que sou um filho da puta. ”

Errol Morris: “O senhor se sente responsável pela guerra? O senhor se sente culpado? ”

McNamara: “Eu não quero estender a discussão. Só causaria mais polêmica. Eu não quero acrescentar nada. A guerra do Vietnam é tão complexa que tudo que eu disser precisará ser complementado.”.

Errol Morris: “O senhor sente que está ferrado se falar e se não falar? ”.

McNamara: “Exato. E eu prefiro me ferrar não falando.”



Figura 128: Planos finais do filme, McNamara, tendo a voz de McNamara em off.

4. Conclusão

O ponto e partida desta pesquisa foi buscar um tema que incorporasse a minha experiência prática como diretor de filmes documentários. Conforme já comentado, busquei como objeto da pesquisa um conjunto filmes através de um critério de afinidade pessoal.

Iniciei então um estudo sobre o processo de realização do cinema documentário centrado na análise de filmes focando na questão da autoria. Como premissa inicial, situei a criação do personagem no centro do processo de realização do cinema documentário. É através deste eixo, o da concepção dada ao personagem, que a autoridade do diretor estabelece as conexões entre a estrutura da narrativa e o dispositivo de filmagem. Os personagens existem nas narrativas ficcionais, assim como nas narrativas não ficcionais. No caso dos filmes documentários, escolhidos para este estudo, o personagem tem uma configuração específica, uma dupla camada, é ator social e ao mesmo tempo é um personagem criado de modo adequado para a narrativa.

Percebi, durante o processo, que estava dialogando com os meus filmes, ou seja, situado na minha experiência, observava as experiências dos outros.

Deste modo, trago para fixar, a conclusão deste estudo, um resumo da análise do texto fílmico dos filmes escolhidos, descritos nos capítulos anteriores. Num segundo momento, irei abordar a análise do texto fílmico do filme por mim realizado: “*Cientistas Brasileiros—César Lattes e José Leite Lopes*”, 2003.²³ Através do estudo deste documentário vou estabelecer as conexões entre os processos de realização comparando as experiências, numa espécie de espelhamento.

“A criação e a morte do caixeiro viajante” é o título primeiro capítulo desta pesquisa. O título do capítulo remete uma aproximação que faço do documentário *Salesman* com as narrativas ficcionais. Entendo que a criação da

23 Filme documentário, *Cientistas Brasileiros: César Lattes e José Leite Lopes*. Direção: José Mariani, fotografia Guy Gonçalves, locução Arnaldo Antunes, música Aloisio Didier. Produtora: Andaluz. Ano produção 2002- 2003.

vida e da morte dos personagens é um poder que o filme documentário não alcança.

Como ferramentas teóricas utilizei neste estudo sobre o documentário *Salesman*, os textos: “O Espectador - no - texto: a retórica de “No tempo das diligências” de Nick Browne (2005). “O que é Documentário?” de Fernão Ramos (2005) e “Caminhos de Kiarostami”, de Jean-Claude Bernardet (2004).

O dispositivo observacional adotado no documentário *Salesman* revela seus limites e potência. Os limites são decorrentes do dispositivo rígido, que se propõe uma distância no intuito de naturalizar a presença da câmera. A potência é decorrente dos registros filmados que superam a distância observacional, e atuam de modo consentido, registrando com proximidade as experiências e circunstâncias do outro. Esta proximidade consentida, revela a dupla camada dos personagens.

Observei neste documentário em questão, uma alternância de estilos narrativos e de estilos de performances dos personagens. Estas alternâncias caracterizam o filme como um documentário de caráter híbrido. A autoridade da direção conduziu o processo de realização estabelecendo uma concepção geral que podemos identificar como de um documentário observacional que se caracteriza através de um padrão de alternâncias. Deste modo, destaco um traço deste padrão de alternância da narrativa: em alguns momentos a narrativa é assemelhada às narrativas ficcionais e em outros momentos a narrativa é percebida como não ficcional. O dispositivo de filmagem, do mesmo modo, estabelece um padrão de alternâncias. Em certos momentos, a câmera opera no modo observacional, “distanciado”, em outros momentos, a câmera recorta o espaço cênico com planos variados para, posteriormente, serem editados num fluxo dramático da narrativa, com elipses, descontinuidades ou continuidades espaciais e ritmos variados.

Como exemplo da construção da narrativa assemelhada com o modo ficcional, retomo a sequência final documentário *Salesman*: O protagonista Brennan está organizando seus pertences para voltar para casa. Ele fracassou no seu ofício de “salesman” e por esta razão interrompe suas atividades na Flórida. A cena se passa no quarto do hotel. O tom jocoso e auto irônico de Brennan constringe seus parceiros que estão conscientes do seu fracasso. No fecho da cena,

observa-se seus colegas, Martos e Mc Devitt, sentados cabisbaixos. Brennan caminha em direção a janela e olha para fora. A câmera se aproxima faz um recorte do seu rosto, num close, vê-se sua expressão facial sofrida, o que representa então, a morte simbólica do *salesman*. O arco dramático é assim concluído, de modo assemelhado as narrativas ficcionais.

A micro história, a utopia possível é o título do segundo capítulo sobre o filme *O fim e o Princípio*²⁵. Para Eduardo Coutinho, “a pequena utopia”²⁶ se realiza ao capturar a micro história, a experiência de vida das pessoas comuns. No estudo do documentário de Eduardo Coutinho, incorporei como ferramentas os textos: O cinema em três tempos, publicado no livro “Eduardo Coutinho”, organizado por Milton Ohata (2013) e o texto “A Personagem do Romance”, de Antonio Candido publicado no livro “A Personagem de Ficção”. (1968).

O Fim e o Princípio, traz novas questões para este estudo. Os personagens são agora colocados numa interação direta com o diretor numa dinâmica de “conversação”. Este modo é associado ao cinema Verdade francês onde a dinâmica de filmagem é “participativa”, no sentido de promover um compartilhamento dos atores sociais no processo de criação e realização do filme.

No filme do Coutinho, o ator social se impõe diante da câmera com inteireza, trazendo em alguns momentos sua fabulação, em outros, suas experiências de vida e em outros momentos o questionamento acerca do próprio ato de filmar. Todas estas performances revelam, pela ótica do ator social, a dimensão humana inserida num contexto rural, com seus valores e costumes. São personagens conscientes da sua autonomia diante da câmera e da autoridade do diretor. O próprio dispositivo de filmagem tem esta missão, a de dar transparência ao processo, mostrando a busca e a conversação inerentes ao diretor, equipe e personagens. O que se mantém oculto para o espectador é o processo completo. Observa-se que o diretor e a mediadora têm um papel definido: entrelaçar as cenas. Neste sentido, pode-se dizer que Coutinho e Rosa são personagens que alavancam os encontros e realizam as conversações. Coutinho e Rosa, ao contrário dos atores sociais, pouco revelam sobre si mesmos. Eles nada comentam sobre as

²⁵O Fim e o Princípio. Direção: Eduardo Coutinho. 2005.

²⁶OHATA (org.) Eduardo Coutinho: São Paulo: Cosac Naify, 2003

micronarrativas, nem sobre suas próprias vidas. Em alguns momentos, Coutinho, por ser um estrangeiro no meio rural é interpelado pelos atores sociais e responde de modo vago, com evasivas. O que eles, Rosa e Coutinho, manifestam diante da câmera é uma estratégia de abordagem em que colocam, basicamente, as mesmas questões em todas as cenas.

Destaco o segmento final onde Leocádio e Chico Moisés questionam o papel de Coutinho diante desta comunidade. Em termos dos antropólogos, para eles a figura de Coutinho é etnocêntrica. Este questionamento se deu no primeiro encontro de Coutinho com Leocádio. Leocádio: “O senhor é Pedro Alvares Cabral descobrindo o Brasil”. A inserção destes questionamentos, conforme já comentado, sublinham a autonomia e o compartilhamento dos personagens. Ou seja, são as estas escolhas que estabelecem os recortes e as conexões e demarcam a dupla camada: ator social e personagem adequado. No exemplo citado, o embate entre o diretor-personagem com a percepção questionadora de Leocádio sobre o processo do filme.

Destaco acena do bloco final onde Coutinho anuncia a intenção de voltar daqui a um ano com o filme pronto. Esta promessa é o modo de explicitar o seu desejo de compartilhar a experiência do processo de criação e realização do filme com a comunidade e ao mesmo tempo de estabelecer os limites da pequena utopia. Entendo que esta utopia consiste em trabalhar como matéria-prima, a experiência, o imaginário, a memória e emoção de um grupo de atores sociais de modo unitário e fluente, organizados como personagens expressivos de uma determinada cultura rural, inseridos numa narrativa sobre a micro história das pessoas comuns.

No estudo de caso do filme *Sob a Névoa da Guerra*²⁷, de Errol Morris, incorporei como “ferramentas” os textos: Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva, de Beatriz Sarlo (2007) e Sobre História, de Eric Hobsbawm (2013).

²⁷ Sob a Névoa da Guerra ,2003. Direção Errol Morris. The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara

Na visão de Hobsbawm, a consciência do passado defronta-se com forças que deturpam a história. Nas suas próprias palavras: “ É a abordagem a-histórica, manipuladora, de solução de problemas, que se vale de modelos e dispositivos mecânicos. A outra razão é a distorção sistemática da história para fins irracionais. A história como inspiração e ideologia tem uma tendência embutida a se tornar mito de auto justificação. Não existe venda para os olhos mais perigosa do que esta, como o demonstra a história de nações e nacionalismos modernos”.²⁸

O documentário *Sob a Névoa da Guerra* traz questões específicas em relação ao conjunto de filmes deste estudo. O primeiro dado desta especificidade é o filme ter um único personagem filmado com um único espaço. Todo o registro do protagonista McNamara se dá num através de um dispositivo rigoroso, o protagonista não tem conexão externas, é focado frontalmente pela câmera, exposto ao olhar do interlocutor, o próprio diretor, que se coloca atrás da câmera, e assim é visto por McNamara através de um *telepronter*. Não há uma conversação assemelhada com filme do Coutinho, ao contrário, temos uma interação tensionada pelo dispositivo que demarca os dois lados da câmera de modo rígido. Errol Morris filmou o inimigo de tal modo que retórica de McNamara aparece como um eixo autônomo da narrativa. Por outro lado, a narrativa, através da autoridade do diretor, faz o contraponto revelando contradições e em certos momentos, a traz fatos que dão substância aos eventos relatados por McNamara.

O documentário em questão está associado aos filmes com grandes temas históricos. Robert McNamara, o personagem protagonista, não é um homem comum. Ao contrário, foi um político influente durante os governos Kennedy e Johnson. Atuou como secretário de Defesa destes presidentes durante os anos críticos da guerra do Vietnam. O centro da narrativa é relato que McNamara faz da sua trajetória expressando, deste modo, seu desejo de se situar na história como ator político de modo justificado. O próprio subtítulo do filme reitera este objetivo: *Onze lições de Robert McNamara*. Ou seja, o seu depoimento não é testemunhal. É sim um discurso com uma retórica pensada para ser filmada por

²⁸HOBBSAWM, Eric. Sobre história. Página 59, 60. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

uma câmera de um filme documentário dirigido por um reconhecido cineasta com um relato previamente pensado em onze lições.

Na sua fala, McNamara, sustenta uma posição de transparência e audácia. Esta retórica é colocada em suspeição ao longo da narrativa.

A fala de McNamara concilia duas performances. Numa, a voz da racionalidade que pondera sobre a crueldade da guerra. E numa outra, a voz de um político, exposto ao jogo de poder, revelando uma performance cínica e pragmática. Por exemplo, os seus pronunciamentos como Secretário de Defesa que defende as questões do interesse e da soberania dos Estados Unidos.

As imagens de arquivo da mídia bem como as imagens de filmes de guerra são mostradas intensamente. Em alguns momentos, estas imagens embasam a retórica de McNamara, em outros momentos, servem a retórica do diretor, para compor imagetivamente um contraponto a retórica das lições.

Tanto a retórica de McNamara, quanto a retórica do diretor, não trazem as questões de fundo que movem as guerras que os Estados Unidos participou. McNamara pondera sobre os limites éticos e humanistas e diante da crueldade da guerra. Errol Morris, faz um contraponto mostrando as contradições do gestor político que no passado trabalhou na II Guerra Mundial como um tecnocrata que elaborou uma estratégia que incendiou o Japão. Conforme suas próprias palavras, McNamara reconhece que agiu na II Guerra de modo criminoso. A narrativa revela também as contradições do então Secretário de Estado no período da Guerra Fria. O secretário de Estado, McNamara, atuou com mesmo pragmatismo ao ponto de ser apontado pela mídia como um gestor arrogante e autoritário. A sua administração foi eficiente na construção de uma escalada de bélica desproporcional contra o Vietnã. Através da sua retórica para o filme, McNamara debita a política do Presidente Johnson os erros e o fracasso dos Estados Unidos na Guerra do Vietnã.

Destaco a construção da cena final: não se tem mais o dispositivo de filmagem onde o personagem interagira diretamente para a câmera num estúdio protegido e isolado. McNamara agora está num momento pós a retórica tendo um

dispositivo de filmagem marcadamente diferenciado. McNamara está no interior de um carro em movimento, ele está dirigindo. Os planos fazem diferenciados recortes próximos da sua figura: close do rosto, detalhe das mãos no volante, close rosto visto no espelho retrovisor, close do seu rosto visto frontalmente e close do seu rosto visto lateralmente. A sua fala é sobre o seu rosto, é uma fala editada sobre a imagem, num sentido direto, temos a sobreposição do áudio sobre seus planos em close. Errol Morris estabelece deste modo um dispositivo diferenciado que é percebido como um contraponto à retórica de McNamara. Deste modo, a resolução da narrativa, serve também para evidenciar a dupla camada do protagonista: o personagem público, e o ator social. Dentro do carro há o ator social que manifesta a inutilidade da sua própria retórica encenada ao longo do filme. Ou seja, na resolução da narrativa, existe o fecho dramático: o reconhecimento de McNamara do seu fracasso. A inutilidade da sua retórica que almejava ser um instrumento para sua redenção. O que há neste desfecho a revelação da dimensão humana do ator social, do cidadão McNamara, igualmente trágico como Brennan, do filme *Salesman*.

Em continuação a conclusão deste estudo, incorporo a minha experiência prática, acrescentando o filme documentário de minha autoria: “*Cientistas Brasileiros – César Lattes e José Leite Lopes*”, 2003.²⁹

Ao incorporar, neste trabalho, minha experiência prática, reitero a metodologia de focar a análise no texto fílmico sem incorporar o contexto em que se deu as filmagens. Justifico esta escolha por entender que o analista é essencialmente um espectador especializado detentor de fermentas teóricas. O contexto da produção não é um dado ao alcance do espectador salvo nos filmes em que o processo de realização é compartilhado e inserido no texto fílmico. Como no caso do filme do Coutinho, analisado neste trabalho. Como já comentado, o compartilhamento do processo de filmagem do filme *O fim e o princípio*, é parte do próprio tema e é revelado de modo parcial se adequando à estrutura da narrativa criada pelo diretor.

²⁹ Filme documentário *Cientistas Brasileiros: César Lattes e José Leite Lopes*. Direção: José Mariani, fotografia: Guy Gonçalves, locução Arnaldo Antunes, música Aloisio Didier. Produtora: Andaluz. Ano produção 2002- 2003.

No caso da análise de um filme de minha autoria, cabe pensar que o exercício prático do realizador se equipara ao exercício teórico de um analista diante de um filme no sentido que ambos trabalham ferramentas que auxiliam na reflexão sobre o processo de criação que estão associadas a experiência, imaginário, memória e emoção. Como referência desta reflexão, trago contribuição do texto de Hélio Augusto Godoy de Souza, publicada no livro “Documentário, realidade e semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento.”³⁰

“Toda atividade prática, quando desenvolvida refletidamente, revela padrões metodológicos que, embora não tenham surgido em função de uma teoria, guardam seu próprio rigor. Esses padrões coincidentemente vêm ao encontro de outros procedimentos desenvolvidos empírica e independentemente ao longo da história da produção documentária. ... Esses procedimentos vão construindo um conjunto de métodos de produção audiovisual, com fortes repercussões sobre o fazer documentário, constituindo-se então como tradição. É possível deduzir que o desenvolvimento empírico do método possui uma ordem maior”.³¹

O documentário *Cientistas Brasileiros – César Lattes e José Leite Lopes*, tem um estilo de narrativa híbrido assim como um dispositivo de filmagem híbrido, não se fixando num modelo rígido. Este formato é uma opção da autoridade da direção na construção de documentários de caráter biográfico e histórico. César Lattes e José Leite Lopes são físicos nucleares de destaque na história da ciência brasileira. A narrativa se dá entorno das suas trajetórias enfatizando seus feitos científicos contextualizados na história política do Brasil, assim como a história das instituições de pesquisa, tais como: a Universidade do Brasil, Universidade de São Paulo, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico -CNPq, Centro de Pesquisas de Física - CBPF e a Universidade de Campinas.

Destaco inicialmente a formatação convencional da narrativa em três blocos: segmento de abertura, onde os personagens são apresentados, segmento

³⁰ .SOUZA, Hélio Augusto Godoy. Documentário, realidade e semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.Pag 15.

³¹ IDEM.

das trajetórias dos personagens, desde dos anos de formação acadêmica até os feitos científicos mais relevantes, e o segmento final, em que há a resolução, o epílogo da narrativa. Permeando todos os blocos, depoimentos de especialistas em física nuclear e história da ciência, relato dos próprios protagonistas, assim como a inserção de imagens de arquivo, reconstruções em animações gráficas e cenas de laboratórios de física no tempo presente.

Esta formatação convencional, tem no seu eixo central a questão da concepção dada aos personagens na narrativa: personagens protagonistas César Lattes e Leite Lopes, e um grupo de personagens coadjuvantes, os especialistas, que ampliam as retóricas dos protagonistas, trazendo contextos históricos e dados sobre os próprios feitos científicos. Estes especialistas não fazem um contraditório, no sentido de trazerem dados ou reflexões que põe em questão a retórica dos protagonistas. Ao contrário, o que existe é uma narrativa com propósitos de situar o protagonismo dos cientistas brasileiros, César Lattes e Leite Lopes, na história da ciência brasileira, através da retórica dada pelos próprios atores sociais. Neste aspecto, observo que é uma possível a aproximação pelas diferenças de propósitos com o filme de Errol Morris. Sob a Névoa da Guerra, põe em questão a retórica de McNamara, conforme já comentado. Um dado em comum, entre estes dois filmes é o caráter biográfico da narrativa desenvolvidas com uma perspectiva histórica. Um traço dado pela narrativa do filme *Cientistas brasileiros* é o caráter complementar que os personagens têm entre si. Este dado traz um grau de unidade, nas distintas trajetórias, que em certos momentos convergem e em outros momentos se afastam. Esta unidade se mantém também na percepção das performances e retóricas, que, em certos momentos, são divergentes e em outros são convergentes. Ou seja, reiterando, a voz da autoridade da narrativa, se faz notar, na concepção dada aos personagens de caráter complementar, assim como, na formatação do dispositivo híbrido de filmagem.

A análise do texto fílmico do filme *Cientistas brasileiros*, se dará através de um recorte seletivo de cenas de cada bloco relevantes para a questão da construção do personagem do filme em questão.



Figura 129: Fachada do edifício César Lattes.

Destaco a cena do bloco de abertura a construção da narrativa que sublinha o aspecto institucional, abrindo a sequência com a imagem da fachada do prédio com a legenda: “Edifício César Lattes. ”A seguir uma cena com Leite Lopes no saguão de entrada do prédio do Centro Brasileiros de Pesquisas Físicas – CBPF. Leite Lopes está diante de um conjunto de imagens e placas comemorativas. Ele aponta sua bengala enquanto fala sobre a participação de um grupo de físicos notáveis na criação do Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas. A sua fala enfatiza a sua própria figura assim como a de César Lattes. Leite Lopes se insere na história de modo enfático. Esta cena de apresentação, traz para o espectador a percepção do grau de autonomia Leite Lopes na narrativa. Por outro lado, introduz a dimensão institucional do físico César Lattes, que tem seu nome dado ao edifício sede do CBPF.



Figura 130: Leite Lopes diante de um conjunto de imagens e placas comemorativas no hall do CBPF.



Figura 131: Leite Lopes aponta para a sua imagem vista num grupo de Físicos.



Figura 132: César Lattes

A seguir, neste mesmo bloco, temos uma outra cena, a introdução do personagem César Lattes. A sua fala é sobre reflexões sobre filosofia da ciência e se dá através da voz de um locutor e de uma fotografia de arquivo do seu rosto. Sobre a imagem a voz de um locutor: “A história é a mais importante das ciências. Sei que sem história não há realidade objetiva”. “A ciência não pode prever o que vai acontecer, só pode prever a probabilidade de algo acontecer”. “As grandes descobertas da Ciência foram feitas até a pouco tempo por acaso, por gente que queria saber como era feita a natureza. Seguiam o conselho de Leonardo da Vinci: Vá aprender suas lições na natureza”.

Corte para planos da natureza, vista do cosmos e da Terra, criando um fluxo com a fala seguinte de Leite Lopes e ao mesmo tempo demarcando as diferenças entre as personalidades através das diferenças dadas pela forma das apresentações de cada um.



Figura 133: Imagem da Terra e da Lua.

Na cena seguinte, ouve-se a voz de Leite Lopes sobre a imagem do Cosmos: “A Física é a ciência que procura descobrir e interpretar as leis e os fenômenos da Natureza. Investiga seus princípios e suas causas primeiras”. “ O físico é fundamental, é quem investiga os primeiros princípios, a origem do universo, como é que ele ocorreu, a evolução do universo, a formação de estrelas, planetas a vida e os acontecimentos que nos envolvem”.



Figura 134: Detalhe pincel de leite Lopes sobre sua pintura.

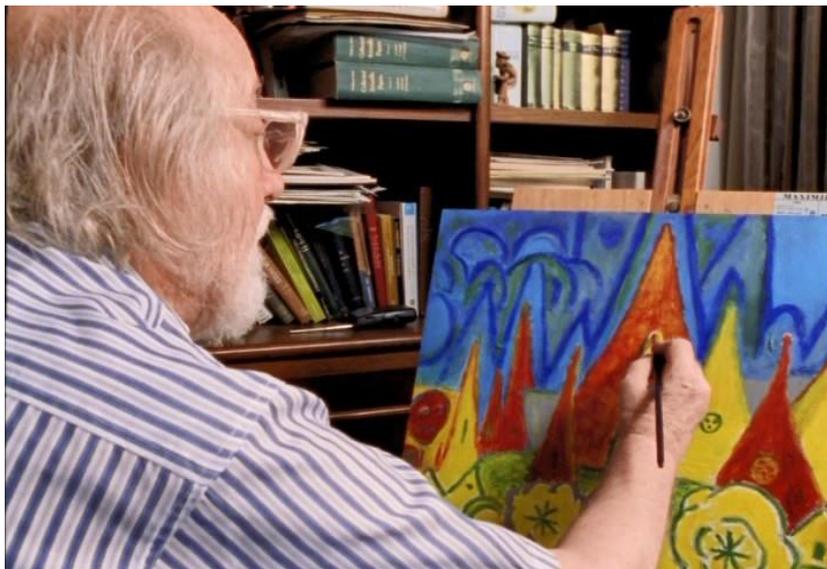


Figura 135: Leite Lopes pintando.

Numa mudança de foco, a narrativa revela uma outra face da personalidade de Leite Lopes. Vê-se vários planos Leite Lopes pintando. Sobre estas imagens, em voz off, Leite Lopes: “por ser um físico teórico, que faz a matemática da física, ficava com as mãos paradas e então a pintura me deu um motivo de trabalhar com as mãos. Era uma espécie de física experimental, uma beleza que você gosta das cores que você inventa”.

Observo um dado desta fala que traz, ainda que parcialmente, a diversidade entre os protagonistas. A menção sobre ser “físico teórico” e a menção sobre a atividade da pintura “ser uma espécie de física experimental” se constituem num contraponto a César Lattes, um renomado físico experimental, e ao mesmo tempo uma concepção carregada de subjetividade ao aproximar a arte com a ciência. Um outro dado desta apresentação de Leite Lopes, é a valorização do seu gesto, inicialmente, suas mãos apontam para as fotografias do hall de entrada do CBPF, e neste segmento, suas mãos estão pintando “as cores que inventa”.

Na parte final deste bloco de apresentações, o narrador faz um resumo das trajetórias dos dois físicos, César Lattes e Leite Lopes, enfatizando as suas realizações e demarcando de modo objetivo suas diferenças.



Figura 136: César Lattes e Leite Lopes.

Há então uma série de imagens de arquivo, recortes de jornais e fotografias de César Lattes e Leite Lopes. Locutor em off: “A descoberta do *Méson Pí* por César Lattes, aos 22 anos, tornou-o um físico de prestígio mundial. Os trabalhos científicos, a luta por políticas desenvolvimentistas de Ciência e Educação fizeram de Leite Lopes um pesquisador de prestígio internacional. Eles pertencem à brilhante geração, que foi a primeira a formar-se nas experiências pioneiras da USP e da Universidade do Distrito Federal.”

A assimilação que o espectador faz destes dados objetivos é expandida pelas informações dadas de caráter mais subjetivo das personalidades, no segmento anterior. Ou seja, a narrativa traz elementos para o espectador compor um perfil das personalidades. Reitero aqui o sentido unitário entre os personagens que induz uma complementaridade entre os dois protagonistas.

Num segundo momento, o bloco das trajetórias, destaco algumas cenas visando o prosseguimento da análise do texto fílmico de modo resumido.

O início deste segmento abre com a formação acadêmica de Leite Lopes. Identifico um padrão da narrativa, a alternância de informações objetivas trazidas pela locução com os relatos de Leite Lopes carregados de emoção e memória.

Locutor: “Em 1942, Leite Lopes forma-se em Física na Faculdade de Filosofia, no Rio de Janeiro. Em 1943, trabalha no departamento de Física da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da USP, assistindo a cursos de Gleb Wataghin e Mario Schenberg. Em 1944, vai para a Universidade de Princeton, nos Estados Unidos, fazer doutorado em teoria das forças nucleares.

Em seguida, Leite Lopes fala para a câmera sobre a sua experiência na Universidade de Princeton: “ A universidade de Princeton deixou traços em mim fantásticos, além disso havia em Princeton os maiores cientistas da época, havia Einstein, Hermann Weil, John Wheeler, Eugene Wiegner, John Von Neumann, havia um número enorme dos maiores físicos da época. E então a gente aprendeu como é que se fazia a Física, como é que se fazia a pesquisa e como isso contribuía para o desenvolvimento do país”.

O depoimento de Leite Lopes traz fotografias de autoria do próprio Leite Lopes, tais como uma fotografia de Einstein, uma outra fotografia com vista da Universidade de Princeton. Estas imagens fotográficas sublinham a carga de subjetividade da sua fala e ao mesmo tempo trazem para o espectador evidências das experiências do personagem enquanto estudante de doutorado em Física. Deste modo, o espectador é envolvido num sentimento de empatia com o protagonista. O espectador assimila um padrão que traz informações objetivas, através da narração na voz do locutor, e o relato do protagonista, onde sua memória, imaginário, e emoção revelam suas experiências. No caso, as fotografias, assim como as pinturas, agregam um caráter de evidências e ao mesmo tempo de poética.



Figura 137: Fotografia de autoria de Leite Lopes, vista da Universidade de Princeton.

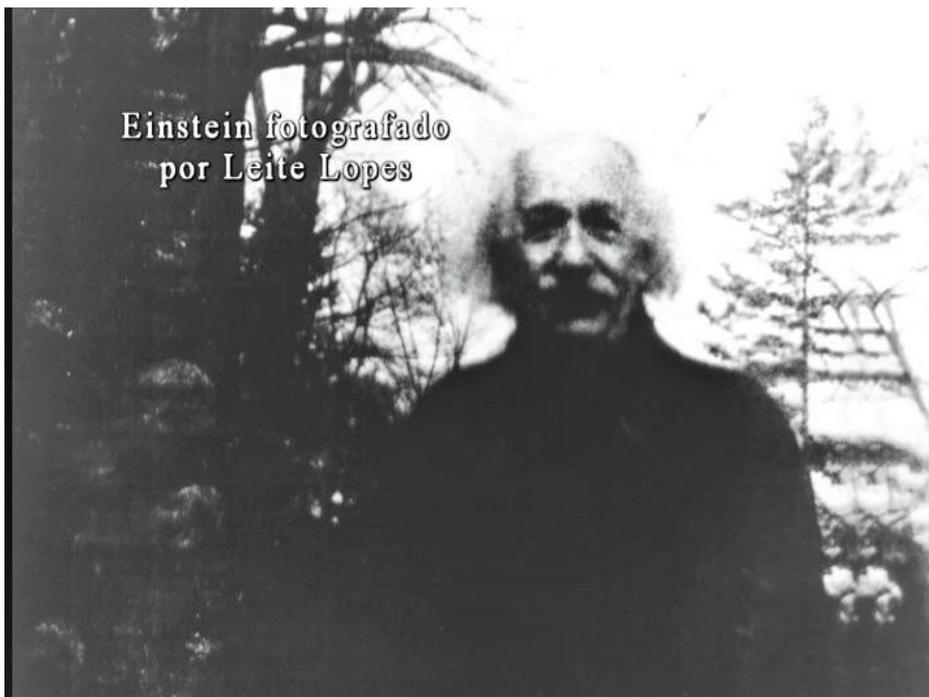


Figura 138: Fotografia de autoria de Leite Lopes, Einstein na Universidade de Princeton.

Mr. C.M.G. La
 H.H. Wills Phys
 The University Bris
 Bristol - England

Caro Lattes:

Você deve t
 Princeton. Maç
 sabe o que e
 a tr

Figura 139: Detalhe carta de Leite Lopes para César Lattes.

RES
 RIQUE)

TEL. POSTE:

Bristol

7 - Março - 1946

Princeton

Figura 140: Detalhe carta de César Lattes para Leite Lopes, ênfase na data.

res

has recomendações
 abraço
 o/a amigo
 Lattes

Figura 141: Carta de César Lattes para Leite Lopes, detalhe assinatura.

Com o mesmo padrão de alternâncias, a narrativa dá prosseguimento ao segmento sobre a vida profissional de Leite Lopes.

Destaco a inserção da correspondência entre Leite Lopes e Lattes. São imagens que fazem um recorte nas datas e nos nomes do destinatário e remetente. Funcionam assim como documentos que ao mesmo tempo uma carga de subjetividade da experiência.

Neste ponto, ano 1946, a narrativa conduz a trajetória de Leite Lopes ao encontro com a trajetória de César Lattes, que estava em Universidade de Bristol, Inglaterra. Esta convergência é natural, pois a complementariedade entre eles foi desde do início posta em evidência.

A seguir, com uma quebra da linearidade, há o início da trajetória do outro protagonista, César Lattes. O locutor narra a criação da USP em 1934. Depoimentos de especialistas contextualizam este feito. O locutor narra o convite feito ao físico italiano Gleb Wataghin para dirigir o departamento de Física. De modo assemelhado à formatação da narrativa de Leite Lopes, tem-se então, os anos de formação de César Lattes.

O padrão de alternância, entre o locutor e depoimentos filmados, ocorre com uma pequena diferença. Agora, em vez do depoimento do próprio protagonista, César Lattes, há personagens coadjuvantes, os especialistas. O espectador percebe a ausência de Lattes e deste modo, o espectador assimila uma sinalização da narrativa que demarca diferenças entre as duas trajetórias.



Figura 142: Animação gráfica de raios cósmicos

Em continuação, no momento seguinte, a narrativa prossegue com segmento da vida profissional de César Lattes.

Como uma introdução aos seus feitos científicos, o locutor traz explicação científica sobre raios cósmicos: “Estamos constantemente sendo bombardeados na Terra por um grande número de partículas provenientes do cosmo, genericamente denominadas de raios cósmicos. Na alta atmosfera, os raios cósmicos colidem com núcleos de átomos, produzindo novas partículas em um processo em cascata denominado de chuviscos extensos de partículas secundárias, que incluem prótons, nêutrons, núcleos leves e muitos mésons, carregados e neutros”.³²

A seguir, existem os feitos de Lattes em Bristol em 1946. E é neste exato momento que narrativa traz o primeiro depoimento de César Lattes no tempo presente. Esta primeira aparição, é uma construção da narrativa, que agrega impacto ao evento que é narrado, em retrospectiva, pelo próprio Lattes e pelos físicos Fenando Souza Barros e Alfredo Marques.

³² . Texto de autoria do professor Francisco Caruso, CBPF, para o roteiro do filme Cientistas Brasileiros: César Lattes e José Leite Lopes.



Figura 143: César Lattes

César Lattes: - “Então eu carreguei, pedi a Ilford para carregar a chapa com Bórax e quando Occhialini foi passar as férias no Pic du Midi, nos Pirineus eu pedi para ele expor uma caixa com Bórax e outra sem. E na volta, na mesma noite em que chegaram foram reveladas, fixadas, lavadas e secadas. Fomos olhar e a de Bórax estava cheia de coisa e a outra quase nada. É que a imagem latente desaparece rapidamente. E lá foi visto o primeiro nêutron dando dois núcleos de Hélio e Hidrogênio três e dava para determinar a energia o momento amassa do núcleo que chegava e a direção”.

A cena insere diversos elementos criando uma dinâmica intensa, onde alterna, depoimentos dos físicos com imagens de arquivo da cidade de Bristol, fotografias do laboratório de Bristol com os físicos Occhialini e Cecil Powell e imagens de arquivo com as emulsões fotográficas usadas nas pesquisas.



eu pedi para ele expôr uma
caixa com Bórax e outra sem.

Figura 144: Emulsões fotográficas utilizadas nas pesquisas de raios cósmicos.



foram reveladas, fixadas,
lavadas e secadas.

Figura 145: Os físicos Occhialini e Cecil Powell em Bristol.

Na cena seguinte, o locutor traz uma explicação científica sobre imagens de animação gráfica que reproduz a experiência científica: “As chapas fotográficas e alguns plásticos especiais registram a passagem de partículas carregadas. Estas partículas deixam um rastro de pequenos pontos na emulsão que definem sua trajetória. A natureza dos traços registrados, como seu comprimento, curvatura, espessura, permite identificar o tipo de partícula. O *méson pí* pára

dentro da própria emulsão quando encontra o núcleo e produz um *méson múon* que por ter carga deixa outro traço na própria emulsão”.³³

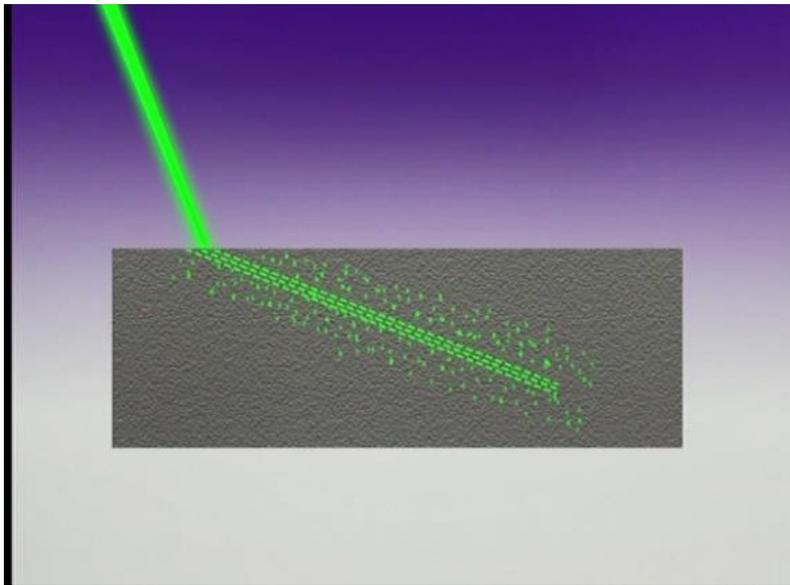


Figura 146: Animação gráfica do registro da passagem de partículas na chapa fotográfica.

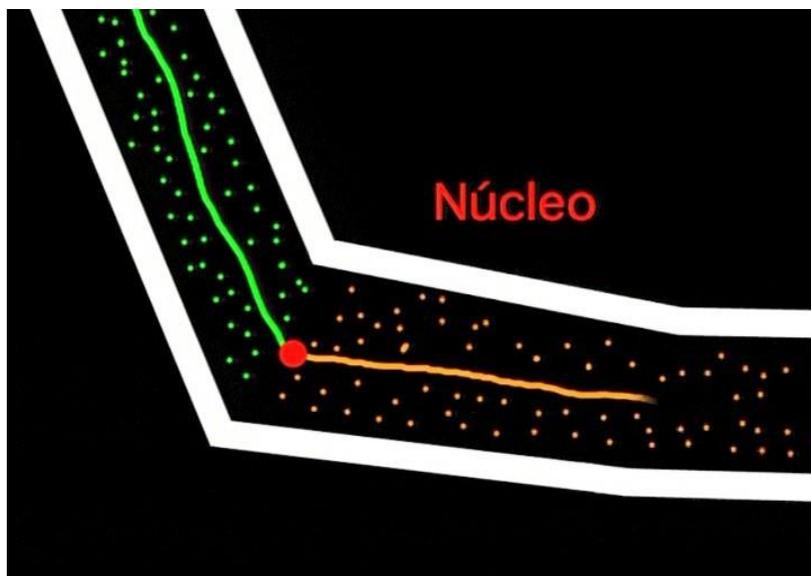


Figura 147: Ilustração gráfica do percurso do méson pí ao encontrar núcleo e a produção do méson múon.

³³ Texto de autoria do professor Francisco Caruso, CBPF, para o roteiro do filme Cientistas Brasileiros: César Lattes e José Leite Lopes

A trajetória de Lattes é ascendente. Este feito o leva a uma nova experiência em Chacaltaya, na Bolívia em 1947. Neste ponto, Leite Lopes, retoma a narrativa ao comentar o feito maior de Lattes, a descoberta do *méson pí*.

Leite Lopes: “ Então e 1947 Lattes tendo exposto as emulsões nucleares em Chacaltaya que era ao lado de La Paz, a 5000 metros de altitude, ele ao revelar estas emulsões descobriu que na radiação cósmica havia novas partículas que foram chamadas *mésons pí*. Estes méson pí passaram a explicar a natureza das forças nucleares proposta por Yukawa”.

A seguir, o padrão de alternância se repete, após a fala de Leite Lopes o locutor traz uma explicação científica sobre os mésons. Mais uma vez temos imagens de animação gráfica. Em seguida, o relato do físico Alfredo Marques sobre o feito e o depoimento de Lattes.

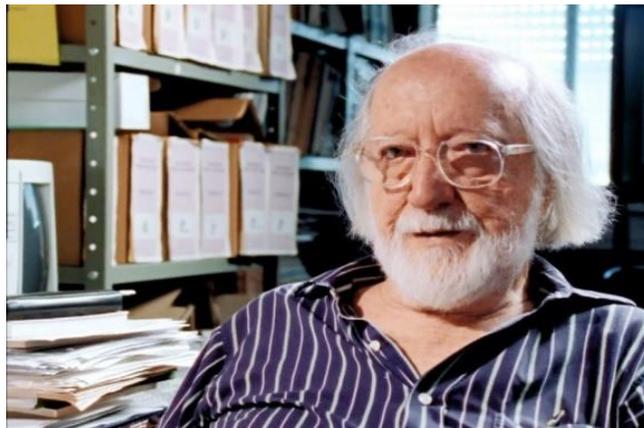


Figura 148: Leite Lopes.



Figura 149: César Lattes.

César Lattes: - “Telegrafei para o Powell que era o chefe e ele me disse traz tudo para cá, vamos revelar aqui. Esta chapa que eu revelei na Bolívia embora manchada, dava para ver as coisas. E no Rio, apareceu o Beck, o Costa Ribeiro emprestou o microscópio dele e vimos o terceiro méson. Aí eu percebi que a gente estava com coisa grande, que era o processo fundamental.”

A sua fala é intercalada com uma encenação do seu relato: vê-se planos de um microscópio sendo manipulado. No final da fala, há o próprio Lattes diante de um microscópio.



Figura 150: Microscópio sendo manuseado pelo professor Luiz Carlos Santos de Oliveira.



Figura 151: Detalhe microscópio.



Figura 152: César Lattes diante de um microscópio.



Figura 153: César Lattes com jornalistas.



Figura 154: Recorte jornal com imagem e artigo de Leite Lopes sobre o feito de César Lattes.

A trajetória de Lattes avança, seu novo feito se dará na Universidade de Berkeley, na Califórnia: a descoberta do méson artificial produzido no acelerador de partículas da Universidade de Berkeley.



Figura 155: César Lattes e Gardner em Berkeley.

César Lattes: - “Então, foi simplesmente mostrar que desde 46 estavam fabricando méson. Nós não fabricamos mésons, nós detectamos a presença de mésons”.

A narrativa traz a repercussão deste feito através de depoimentos de físicos e da narração, utilizando diversas imagens de arquivo e manchetes de jornais. Em seguida, destaco o depoimento de Leite Lopes, onde ele relata que participou da divulgação do trabalho de Lattes com a publicação no Jornal Amanhã do artigo: “Novos horizontes para a física atômica.”

O padrão de complementariedade dos personagens se entende com mais intensidade para os segmentos da narrativa, que de certo modo, são igualmente complementares ao fazer alternância das trajetórias dos personagens. Destaco, como exemplo desta alternância, a sequência com Leite Lopes logo após o longo segmento dos feitos de César Lattes em Bristol, Chacaltaya e em Berkeley.

Há então a retomada de Leite Lopes ao protagonismo da narrativa de modo expressivo. A sequência abre com a câmera subjetiva caminhando num longo corredor. Estamos no Laboratório Nacional de Luz Sincrotron, Campinas, São Paulo. Observa-se, neste percurso, um acelerador de partículas linear de elétrons.

Leite Lopes, inicialmente em voz off, comenta e ao mesmo tempo, declama o poema *Elegias de Duíno* de Rainer Maria Rilke, em alemão e em português.

Leite Lopes: - “ Rainer Maria Rilke, *Elegias de Duíno*, havia no caminho para Trieste um castelo que é o castelo de Duíno, e ele habitava este castelo solitário, ele, ali solitário, inventava as poesias dele. Ele ouvia vozes, um colosso. Terra, não é isto que queres ressurgir invisível em nós. Não é o teu sonho uma vez se transformar em invisível. O Terra, tu invisível. Eu acho que a ciência é a Terra invisível. Nós te construímos com as mãos tremulas e nós elevamos a tuas torres átomo sobre átomo, mas que te pode completar, ó catedral. Isto que ele diz da catedral se aplica a conhecimento, a ciência. Quem poderá completar, nunca será completado, né. E você com as mãos trêmulas você vai construindo. ”



Figura 156: Laboratório Nacional de Luz Sincrotron, vista corredor subsolo.

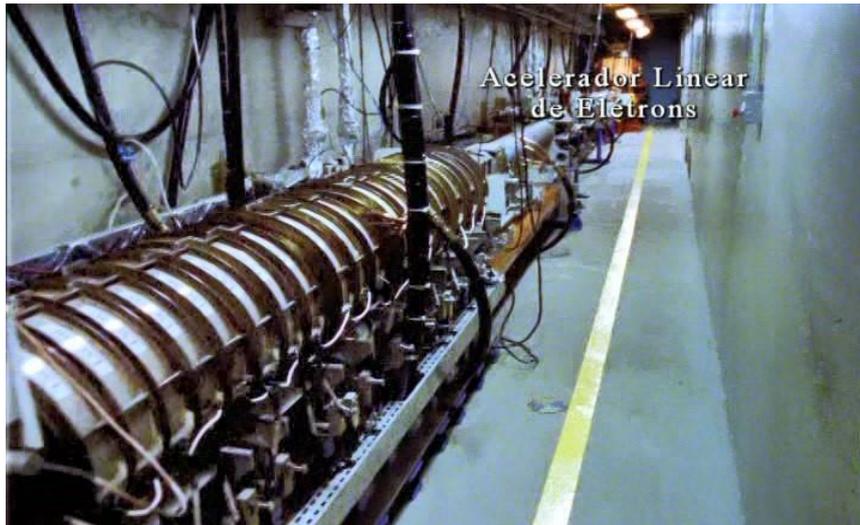


Figura 157: Laboratório Nacional de Luz Sincrotron, vista acelerador linear de elétrons.

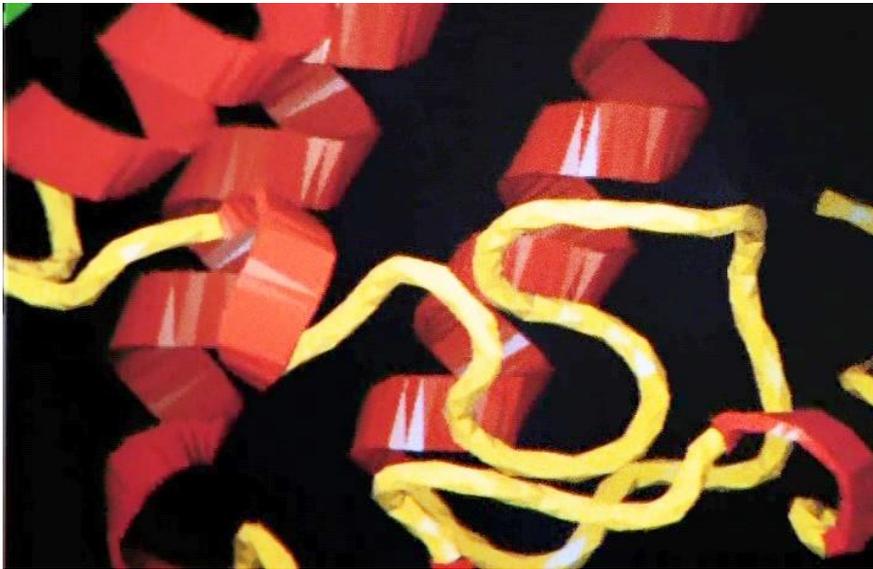


Figura 158: Detalhe tela de computador Laboratório Nacional de Luz Sincrotron.



Figura 159: Laboratório Nacional de Luz Sincrotron, acelerador circular de elétrons.

Após este trecho, a narrativa traz um segmento sobre o contexto histórico do período do pós-guerra. Depoimento de Simon Schwartzman: “O período do pós-guerra traz uma ideia de que a ciência tem um papel muito importante no futuro, que os países têm que investir e tem que trabalhar no sentido de desenvolver sua própria competência na área científica”. A seguir, uma série de depoimentos sobre a criação do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq, em 1951, e do Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas - CBPF, em 1949, com físicos Alfredo Marques, Henrique Lins de Barros e Leite Lopes.

Neste ponto da narrativa, a criação destas instituições, observo uma ênfase dada pela narrativa na convergência dos protagonistas. A criação do CBPF é um feito de destaque na biografia dos dois físicos protagonistas. Os relatos dos especialistas reiteram este aspecto.

Deste segmento, destaco a cena de César Lattes no laboratório do Centro Brasileiros de Pesquisas Físicas, no tempo presente. A cena é breve, a voz do locutor fala sobre as pesquisas de raios cósmicos em Chacaltaya. A primeira imagem é uma fotografia de arquivo César Lattes em Chacaltaya, jogando um bloco de neve. No plano seguinte, no tempo presente, César Lattes aponta na direção da fotografia e fala: “Olha que beleza, sou eu. Estou com poncho boliviano e com chulo, porque lá faz frio. A seguir, César Lattes olha numa outra direção e fala: “olha a entrada do laboratório de Física Cósmica. ”

Eu faço uma conexão desta cena de Lattes com a cena com Leite Lopes, do prólogo do filme, já comentado neste texto, onde Leite Lopes está no hall de entrada do CBPF, diante de um conjunto de placas comemorativas e fotografias, apontando a sua bengala para sua imagem. Percebo nestas cenas, uma carga de emoção e memória dos dois personagens e ao mesmo tempo, revelando consciência da presença da câmera. Deste modo, eles se inserem, para a câmera, na história, numa dinâmica interativa evidenciando ao mesmo tempo, um caráter testemunhal, e a centralidade na condução da narrativa.



Figura 160: César Lattes no Centro Brasileiro de Pesquisa Físicas aponta para a sua imagem.



Figura 161: Fotografia de César Lattes em Chacaltaya.

Estas cenas além de destacarem o protagonismo de César Lattes e Leite Lopes, são momentos que destacam também a potência da imagem do cinema documentário.

Retomo aqui as questões sobre conceito de imagem no cinema, já abordadas neste trabalho, no primeiro capítulo, *A criação e a morte do caixeiro viajante*, onde comento o texto “O que é o documentário?” de Fernão Ramos³⁴.

O processo de registro de imagens é realizado por uma câmera que faz assim o espelhamento do mundo visível, nomeado no texto como “traço do mundo no suporte”³⁵. As imagens de animação gráfica inseridas numa cena anterior, do filme em questão, *Cientistas Brasileiros*, são recriações produzidas em animação gráfica, dos registros realizados com emulsão fotográfica por César Lattes. Estas chapas fotográficas são reveladas e então examinadas num microscópio onde os cientistas observam a passagem de partículas nucleares. No caso do feito de César Lattes, vê-se o percurso das partículas até encontrarem núcleo e produzirem os méson pí ou méson múon. Ou seja, os registros do percurso de partículas são registros do “traço do mundo no suporte”, de uma emulsão fotográfica, assim como são os registros fotográficos ou cinematográficos dos eventos de um filme documentário.

Uma outra questão, deste texto referente ao processo de registro de imagens no cinema documentário, é a questão da autonomia da própria vida diante da câmera. No caso do texto citado, “a imagem da morte”³⁶. Retomo aqui minhas observações. A questão ética exemplificada na “imagem da morte” pode ser extensiva, de modo simbólico, para toda imagem documental como uma questão chave. O registro filmado, “a imagem da morte”, evoca a autonomia da própria vida diante da câmera. Ela, a morte, ocorre por moto próprio, assim como a vida. Por outro lado, a fixação do tempo, que o registro cinematográfico faz, nas narrativas ficcionais, perpetua, utopicamente, a vida dos personagens. De modo diverso, o registro cinematográfico das narrativas não ficcionais revela, ao registrar a vida dos sujeitos, a finitude e a consciência que os sujeitos filmados têm de sua própria existência diante da câmera. A cena de César Lattes diante de sua fotografia em Chacaltaya nos anos 50 é um registro de uma narrativa não ficcional, que de modo simultâneo, registra um evento no tempo presente, no

³⁴Ramos, Fernão Pessoa e Catani, Afrânio (org.), Estudos de Cinema SOCINE 2000, Porto Alegre, Editora Sulina, 2001, pp. 192/207

³⁵IDEM.

³⁶IDEM.

CBPF, e outro evento, a sua imagem no passado, em Chacaltaya. A emoção de Lattes, assim como a emoção de Leite Lopes, na outra cena, revela a finitude e a consciência que os sujeitos filmados têm de sua própria existência diante da câmera.

No momento mais à frente da narrativa, os protagonistas se posicionam sobre o contexto político e as questões do desenvolvimento da pesquisa científica no Brasil. A criação do CNPq, em 1951, é comentada por Leite Lopes com ênfase na figura de Getúlio Vargas, “que teve a iniciativa”. Em seguida, César Lattes fala da importância dos feitos de Getúlio Vargas. César Lattes: “Quem é que fez a Revolução de 30? Quem é que veio na frente das tropas? Veio de trem, mas veio na frente das tropas. Com um lenço vermelho no pescoço. A constituinte, de quem foi? As leis trabalhistas, de quem foram? Volta Redonda, quem fez Volta Redonda? E isso é pouco do que ele fez, viu?”

Num outro momento, a narrativa aborda a crise política que levara Getúlio Vargas ao suicídio repercussão no CBPF. Leite Lopes comenta a crise: “Quando Getúlio caiu, que apoiava todos estes trabalhos para fazer uma ciência nossa, feita por nós, então houve a posse de Café Filho. O homem forte do governo Café Filho era o general Juarez Távora, e o general Juarez Távora era a favor das reivindicações americanas e não das reivindicações brasileiras. Eu não posso conceber alguém que seja nacionalista por outro país. Se eu sou brasileiro eu sou nacionalista para o Brasil. Os americanos são nacionalistas deles. Agora um ser nacionalista pelo o outro é traição, e é o que houve”.

A partir deste ponto, em 1955, temos o segmento final das trajetórias. Leite Lopes vai para o Caltech - California Institute of Technology. César Lattes vai para a Universidade de Chicago. Em 1957, Lattes volta ao Brasil, para instalar um laboratório na USP. Em 1963, vai para Campinas e funda o Instituto de Física Gleb Wataghin da Unicamp. Leite Lopes em 1970, vai para a Universidade Louis Pasteur, França. Em 1986 volta para o Brasil.

Os relatos dos personagens especialistas ao longo do filme, inseriu dados para a compreensão do espectador sobre como a comunidade científica se organiza, como são relevantes as interações entre ciência e política e a sociedade

como um todo. A geração de César Lattes e Leite Lopes foi uma geração que atuou num período chave deste processo, onde foram criadas as instituições fundamentais para a pesquisa e ensino científico no país.

Observo uma aproximação possível na organização da narrativa do filme *Cientistas Brasileiros* com a estrutura narrativa do filme *Sob a névoa da guerra*. Esta relativa semelhança ocorre por ambos filmes trazerem uma temática histórica relativa as trajetórias dos seus personagens. Resumidamente, a segmentação da narrativa do filme *Cientistas brasileiros*, desenvolve um fio narrativo de caráter histórico, no qual aborda a história da ciência focando na formação da comunidade científica e na criação das instituições de pesquisa e ensino científico no Brasil, tais como: a criação da Universidade do Brasil, em 1935. A criação da Universidade de São Paulo, em 1934. A criação do CBPF em 1949. A criação do CNPq em 1951. A criação da Universidade de Campinas, em 1962. O outro fio narrativo consiste nas trajetórias dos protagonistas, que de modo pioneiro, realizaram feitos científicos na área da física nuclear e ao mesmo tempo atuaram, politicamente, pelo desenvolvimento da ciência no Brasil, participando da criação do CBPF, CNPq, e do Instituto Gleb Wataghin, da Unicamp.

No bloco final, destaco o depoimento sobre o desenvolvimento da pesquisa científica no tempo presente, dado pelo professor Humberto Brandi.

Humberto Brandi: -“ No meu ponto de vista nós chegamos aqui no ano 2000 com uma física competente, com dois mil e quinhentos Doutores, uma produção per capita a nível internacional, uma física de boa qualidade, mas há um problema, o problema é que os físicos que estão sendo formados, os cento e sessenta doutores que estão aparecendo no sistema por ano, não estão sendo aproveitados pela indústria nacional. Isto me parece uma coisa crucial, assim como os físicos não estão sendo aproveitados, outros cientistas também não estão sendo aproveitados pelo sistema industrial brasileiro. A indústria brasileira não investe em pesquisa, isto é uma tradição recorrente, ela nunca investiu, continua não investindo. Então me parece para o desenvolvimento da física no Brasil ser orgânico é fundamental que haja um projeto de país onde o desenvolvimento tecnológico e industrial seja olhado com mais cuidado. ”

Na cena final, o epílogo do filme, há o único registro, no tempo presente, do encontro dos personagens protagonistas. Nesta cena, César Lattes fala sobre seus conceitos de ciência, de modo reiterado, estes conceitos foram inseridos no bloco de abertura, através da voz do locutor.

Descrição da cena: Professora Maria Laura abre a porta para Cesar Lattes. Lates vai ao encontro de Leite Lopes. Manifestando bom humor, conta uma piada, descontraindo o ambiente. Corte para depoimento da professora Amélia Hamburger: “O Lattes é uma personalidade muito provocadora com um humor, muitas vezes escondido, escondidos nas frases que ele fala, que são frases atrapalham os pensamentos das pessoas. César Lattes: - “Não estudes muito nem escrevas muitos livros, cansa a carne”. Amélia Hamburger: Uma que eu gosto muito e cito e quando posso é essa; “ não há realidade objetiva sem a história, que quer dizer o que, são os homens que fazem a história e a realidade objetiva e a meu ver uma visão profundamente humanista. César Lattes: - “Física, eu sou professor de física. Física em grego, pelo o que eu sei significa natureza. Então, a ciência é tentar entender a natureza. Agora o pessoal virou. Então a ciência pretende descrever o Universo. Mas não descreve, ele já falou em mecânica Quântica. Não dá para descrever, tem que ficar só no que pode. Não é assim? A ciência não pode prever o que vai acontecer. Só pode calcular a probabilidade de alguma coisa acontecer. A sabedoria não entra em alma malvada. Sábio não faz essas bobagens. A Ciência não, a Ciência quer ganhar Prêmio Nobel. E agora quer tirar patente, agora a Ciência virou comercio, indústria. “Toda teoria é provisória, porque aparece outra melhor. Mas o resultado empírico não é provisório. Pode aparecer um com mais precisão. Então, por isso que eu falei: “- vai aprender tuas lições na natureza”. Leite Lopes faz um brinde: - “Para a boa ciência e um futuro melhor para o Brasil. ”



Figura 162: Leite Lopes e César Lattes.

As frases ditas por Lattes, conforme a fala da professora Amélia Hamburger, trazem uma visão profundamente humanista da ciência. A narrativa ao inserir, de modo reiterado, estas frases, sublinha este caráter dos protagonistas e ao mesmo tempo busca na cena final, onde há a resolução da narrativa, associar este traço humanista ao cinema documentário, que, no caso dos filmes deste estudo, estão centrados na figura dos atores sociais, revelados pelos personagens.

Para fixar a conclusão da análise do texto fílmico deste filme de minha autoria, trago uma citação sobre o caráter humanista da ciência, comentado no texto do professor Miguel Pereira, *Edgar Morin, o arquiteto do pensamento*³⁷, que de modo sucinto, faz uma aproximação com o pensamento de César Lattes.

Edgar Morin: - “A pesquisa pressupõe a colocação de uma questão e a tentativa de respondê-la. Ela existe e é necessária em todos os domínios. É o espírito de questionamento e da interrogação. O problema é que muitos institutos de pesquisa e muitos pesquisadores se burocratizaram, traindo assim o espírito do trabalho que se propõe como a criação do novo. A burocratização e a especialização fizeram definhar o espírito do pesquisador. A pesquisa deveria servir para as grandes interrogações, como quem somos nós, em que mundo nós estamos, qual é o nosso destino”.³⁸

³⁷ PEREIRA, Miguel Serpa. Edgar Morin, o arquiteto do pensamento. Entrevista a Miguel Pereira. Alceu: Revista de Comunicação, Cultura e Política. V.2 –n.3 – p. 5 a 14 – jul. / dez. 2001: PUC, Dep. de Comunicação Social.

³⁸ IDEM

Este trabalho buscou uma reflexão sobre o processo de realização do cinema documentário centrado na análise de filmes focado na questão da autoria diante da questão da criação do personagem do filme documentário.

Para fixar a conclusão deste estudo, observei que o conjunto de filmes analisados revelaram que o processo de criação do personagem está no centro do processo de realização. Deduzo que é através deste eixo, o da concepção dada ao personagem pela autoridade do diretor é o que estabelece as conexões entre a estrutura da narrativa e o dispositivo de filmagem. Deste modo, os personagens existem nas narrativas não ficcionais, com uma configuração específica, uma dupla camada, ator social e ao mesmo tempo personagem, criado de modo adequado para a narrativa.

Referências bibliográficas

- ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: Uma introdução*. Rio de Janeiro: ed. Zahar, 1989.
- ARNHEIM, Rudolf. *Film as art*. Berkeley. *LA and London: University of*, 1957.
- AUFDERHEIDE, Patricia. *Documentary film: A very short introduction*. Oxford University Press, 2007.
- AUMONT, Jacques. *A teorias dos cineastas*. Campinas: Papyrus, 2004.
- _____. MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Papyrus Editora, 2003.
- BARTHES, Roland. *A Câmera Clara*. Portugal, Lisboa: Edições 70, 2014.
- BARTUCCI, Giovanna. *Psicanálise, Cinema e Estéticas de Subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago Ed. , 2000.
- BAZIN, André. *O cinema. Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. Editora Brasiliense: São Paulo, 1985
- BERNARDET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. Editora Companhia das Letras, 2004.
- _____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: companhia das Letras, 2003.
- BIDERMAN, Ciro, COZAC, Luís Felipe L. REGO, José Marcio. *Conversas com Economistas Brasileiros*. São Paulo: editora 34, 1996.
- _____. *Conversas com Historiadores Brasileiros*. São Paulo: editora 34, 2002.
- BIELSCHOWSKY, Ricardo. *Pensamento econômico brasileiro: o ciclo ideológico do desenvolvimentismo*. Rio de Janeiro: INPES, 1988
- BOGDANOVICH, Peter. *John Ford*. USA, Berkeley: University of California Press, 1967.
- BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin, *Film Art – An Introduction*, California, United States of America: Addison-Wesley Publishing Company, 1980.

- BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison, United States of America: University of Wisconsin Press, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- BROWNE, Nick. O Espectador-no-texto: a retórica de No Tempo das Diligências. *Teoria contemporânea do cinema*, v. 2, 2005.
- BUCCI, Eugênio, KEHL, Maria Rita. *Videologias: ensaios sobre televisão*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CANDOTTI, Ennio. (Apresentação) *Cientistas do Brasil – Entrevistas*. São Paulo: SBPC, 1998.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- CATANI, Afrânio (org) *Estudos de Cinema. SOCINE 2000*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2001, pp. 192/207.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder. A Inocência Perdida: Cinema, Televisão, Documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- DA GUERRA, SOB A. NÉVOA. Direção: Errol Morris. *EUA. Co-produção Errol Morris, Michael Williams, Julie Ahlberg*, v. 1, 2003.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido. Tradição e Transformação do Documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. O abecedário de Gilles Deleuze: transcrição integral do vídeo, para fins exclusivamente didáticos. *Éditions Montparnasse: Paris*, 1988.
- EISNER, Lotte. *The Haunted Screen*. Berkeley, USA: University of California Press, 1973.
- FABRIS, Mariarosaria. *O Neorrealismo Cinematográfico Italiano*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1996.
- FIM, O. o Princípio. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: VideoFilmes Produções Artísticas LTDA, v. 101, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2012.
- GAUTHIER, Guy. *O documentário: um outro cinema*. Campinas: Papyrus, 2011.

GOMES, Paulo Emilio, *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

GOODE, William Josiah, HATT, Paul K., *Métodos em pesquisa social*. São Paulo: Editora Nacional, 1968.

HABERT, Angeluccia. Sobre observadores e participantes: relatos e interpretações. Rio de Janeiro: *ALCEU: Revista de Comunicação, Cultura e Política*, v. 9, n. 18, jan. / jun, 2009.

HOBBSAWM, Eric. *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

IVENS, Joris. *The Camera and I*. New York: International Publishers, 1974

John F. Kennedy 35º Presidente dos Estados Unidos. Período 20 de janeiro de 1961 a 22 de novembro de 1963.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

_____. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LABAKI, Amir (org.) *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

LESSA, Rodrigo Oliveira. « O sentido da etnografia fílmica compartilhada de Jean Rouch em “Crônicas de um verão”», *Cadernos de Arte e Antropologia* [Online], Vol. 3, No 1 2014, posto online no dia 01 Abril 2014, consultado o 04 Outubro 2017. URL: <http://cadernosaa.revues.org/329> ; DOI: 10.4000/cadernosaa.329

LINS, Consuelo. *O Documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

Lyndon B. Johnson 36º presidente dos Estados Unidos. Mandato presidencial: 22 de novembro de 1963 – 20 de janeiro de 1969.

MAGER, Juliana Muylaert. *Eduardo Coutinho e o lugar do documentário no cinema nacional*.

MAMET, David. *Sobre direção de cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. *Três usos da faca: sobre a natureza e a finalidade do drama*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

MASCARELLO, Fernando (org.) *História do Cinema Mundial*. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

MAST, Gerald. *A Short History of the Movies*. USA, Indianapolis: Bobbs-Merrill Educational Publishing, 1981.

MONACO, James. How To Read a Film. *The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media*. New York: Oxford University Press, 1977.

MORIN, Edgar, PEREIRA, Miguel. *O arquiteto do pensamento*. ALCEU: Revista de Comunicação, Cultura e Política. v.2 - n.3 - p. 5 a 14 - jul./dez. 2001: PUC, Dep. de Comunicação Social.

MOURÃO, Dora, LABAKI, Amir. *O Cinema do real*: São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MURCH, Walter. *Num Piscar de Olhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

NEVES, David E., *Telégrafo Visual: crítica amável de cinema*. São Paulo: ED. 34, 2004.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. São Paulo: Papyrus, 2005.

_____. *Movies and methods. Volume II*. USA, Berkeley: University of California Press, 1985.

OHATA, Milton (org.) *Eduardo Coutinho*. São Paulo: CosacNaif.

ORTHEL, Rolf, *Teaching Documentary*. CILECT –Project Chair For Documentary – May 2000.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção da personagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PROD CO: MAYSLES FILMS INC et al. *Salesman*. 1968.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema, volume I*, São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

_____. *Teoria contemporânea do cinema, volume II*, São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa; CATANI, Afrânio. *Estudos de Cinema SOCINE 2000*. Porto Alegre: Editora Sulina, p. 192, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante. Cinco lições sobre emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

RENOV, Michael. *Theorizing documentary*. USA, New York: Routledge: 1993.

ROCHA Glauber, Glauber Rocha: *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ROSSELLINI, Roberto. *Fragmentos de uma autobiografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

- SARLO, Beatriz. *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SCHATZ, Thomas. *O gênio do sistema*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- SCHWARTZMAN, Simon. *Formação da comunidade científica no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional e Finep, 1979.
- SKIDMORE, Thomas. *Brasil: De Getúlio a Castelo. 1930 -1964*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1975.
- SOUZA, Hélio Augusto Godoy. *Documentário, realidade e semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1998.
- VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre análise fílmica*. Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Graal, 1991.
- _____. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____. *O discurso cinematográfico: opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.