

## Do encontro previsível à cena revigorada – a entrevista no documentário contemporâneo (parte 3)

Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues\*

**Resumo:** No terceiro texto desta série, nos propomos reavaliar a relação entrevista e montagem. Após recapitular a centralidade deste fundamento na teoria do cinema, mensuramos sua importância na prática documental que se utiliza de entrevistas a partir de algumas considerações de Jean-Louis Comolli.  
Palavras-chave: montagem; entrevista; zapping.

**Resumen:** En el tercer texto de esta serie, nos proponemos reevaluar la relación entre entrevista y montaje. Tras recapitular la centralidad de este fundamento en la teoría del cine, ponderamos su importancia en la práctica documental que se sirve de entrevistas partiendo de algunas consideraciones de Jean-Louis Comolli.  
Palabras clave: montaje; entrevista; zapping.

**Abstract:** In the third paper of this series, I propose to reevaluate the relationship between interview and montage. After recapping the centrality of this relationship in the theory of cinema I assess its relevance in the documentary practice that use interviews with the support of some ideas by Jean-Louis Comolli.  
Keywords: montage; interview; zapping.

**Résumé :** Dans le troisième texte de cette série, nous proposons de réévaluer la relation entre l'entretien et le montage. Après avoir rappelé sa centralité dans la théorie du cinéma, nous mesurons son importance dans la pratique documentaire qui utilise des entretiens à partir de certaines considérations de Jean-Louis Comolli.  
Mots-clés : assemblage ; interview ; zapping.

---

\* Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Centro de Artes e Comunicação, Departamento de Comunicação Social. 50670-901, Recife, Brasil.  
E-mail: laecioricardo@gmail.com

Submissão do artigo: 14 de outubro de 2019. Notificação de aceitação: 17 de dezembro de 2019.

Este artigo sinaliza a continuação de uma proposta investigativa iniciada em 2015, e cujas primeiras etapas foram publicadas neste periódico, além de terem sido partilhadas em congressos da área. Um estudo que tem como premissa mensurar e problematizar o recurso da “entrevista” no documentário contemporâneo, sobretudo na produção brasileira recente. Desde a consolidação do *cinema direto*, a entrevista permanece como expediente importante deste campo artístico, não obstante sua gradual banalização e emprego precário, sobretudo pela mídia televisiva, mas também por certa prática documental menos criativa. Assim, podemos dizer que, se na aurora da modernidade cinematográfica, a entrevista despontava como método privilegiado por muitos diretores, sua recorrência e uso limitado nas décadas seguintes, terminou por minar sua fulgurância e convertê-la em recurso desacreditado – cineasta e personagem posicionados em “zonas de conforto”, integrando uma cena marcada pelo apaziguamento (o primeiro dirige perguntas de modo burocrático; o segundo evita se implicar nas respostas); e que não solicita engajamento crítico/político por parte do espectador.

Mas nossa pesquisa também partia de uma hipótese promissora: gradualmente, identificamos um corpus fílmico na contemporaneidade, pequeno, mas ousado em termos estilísticos e de resultados estéticos expressivos, cujo emprego da entrevista nos indicava uma renovação criativa. Deste modo, considerando-se a existência destes títulos, e uma vez que a entrevista permanece como expediente importante do documentário, acreditamos que ela não pode ser desacreditada ou descartada simplesmente; em outros termos, sua melhor avaliação somente se daria a partir do cotejamento destas obras, que nos indicavam outras pedagogias para sua prática. Assim, estava delimitada nossa proposta de estudos: delinear a curva decrescente da entrevista, seu arrefecimento decorrente da repetição com ares de automatismo (Bernardet, 2003); e identificar as experiências recentes que sugeriam possibilidades de reinvenção. Proposta que evidentemente não poderia ser desenvolvida num único texto, tendo em vista a limitação física de muitos periódicos (a restrição do número de laudas, por exemplo).

A fim de contextualizar nosso trabalho, tratemos aqui de revisar brevemente o percurso já trilhado na pesquisa, iniciativa que integra um projeto maior aprovado no âmbito do Departamento de Comunicação Social da UFPE e intitulado *Do encontro previsível à cena revigorada – a entrevista no documentário contemporâneo* – exatamente o título adotado na série acolhida por *Doc On-line*. No primeiro ensaio,<sup>1</sup> nos dedicamos a uma recapitulação da

1. Conferir: Rodrigues, Laécio R. de A. “Do encontro previsível à cena revigorada – a entrevista no documentário contemporâneo (parte 1)”. In: *Doc On-Line – Revista*

emergência e consagração da entrevista na prática documentária, seguida de uma identificação do seu esvaziamento (no domínio televisivo, por exemplo, a palavra revigorada pela tomada direta foi substituída pelo comentário breve e aos entrevistados não é concedido tempo para manifestar sua visão de mundo). Limitação também vislumbrada na obra de alguns cineastas, que preferem abdicar das tomadas onde a duração é um valor inalienável e converter seus interlocutores em “talking heads”. Todavia, não obstante tal diagnóstico, já pontuado por autores como Bernardet (2003), Teixeira (2003) e Comolli (2008), finalizamos a abordagem ressaltando que novas práticas cinematográficas despontavam no presente do documentário, nos indicando outras possibilidades de emprego da entrevista.

Assim, na segunda parte da investigação,<sup>2</sup> apresentamos uma análise de algumas destas obras, produções que, ao adotar um uso revigorado de tal recurso, contribuem para reabilitar a *potência dos encontros* na tomada, reconfigurando a relação entre quem filma e é filmado, e solicitando novas formas de engajamento do espectador na cena. À ocasião, destacamos duas vertentes promissoras: as obras que, ao lançar mão de dispositivos que propõem partilhas enunciativas e/ou uma abertura do controle criativo, terminam por renovar as condições e os protocolos habituais da entrevista; e os filmes que, ante a intensificação das práticas reflexivas e o “apelo realista” que caracterizam a produção audiovisual recente (Feldman, 2008), preferem problematizar o antecampo, os bastidores e as negociações que presidem a produção de qualquer registro, questionando a imagem em si, inspirando dúvidas sobre sua realização e explicitando as relações de poder que permeiam o ato da entrevista. Em sintonia com tais características, privilegiamos os seguintes títulos nesta etapa: *Santiago* (2007), de João Salles; *Os dias com ele* (2014), de Maria Clara Escobar; *Doméstica* (2013), de Gabriel Mascaro; *Sete visitas* (2015), de Douglas Duarte; e *O fim e o princípio* (2005), de Eduardo Coutinho.

Desejamos agora, neste terceiro estágio,<sup>3</sup> repensar o lugar da montagem e as consequências de uma edição responsável e/ou deletéria para amplificar ou negligenciar os resultados obtidos numa situação de entrevista, gesto que pode implicar num maior ou menor respeito em relação aos sujeitos que partilharam suas experiências em cena, bem como numa maior ou menor liberdade

---

digital de cinema documentário, n. 19, p. 110-123, março de 2016. Disponível em [www.doc.ubi.pt/19/artigos\\_1.pdf](http://www.doc.ubi.pt/19/artigos_1.pdf). Acesso em 12 de agosto de 2019.

2. Conferir: Rodrigues, Laécio R. de A. “Do encontro previsível à cena revigorada – a entrevista no documentário contemporâneo (parte 2)”. In: Doc On-Line – Revista digital de cinema documentário, n. 23, p. 77-104, março de 2018. Disponível em <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/372>. Acesso em 22 de agosto de 2019.

3. Originalmente, este seria o epílogo da série, constituindo assim uma trilogia. Mas, tendo em vista a riqueza da investigação, prefiro não sinalizar aqui o seu desfecho formal. Até porque um novo recorte já me parece possível para um texto futuro.

para o espectador no decorrer da projeção fílmica. Se todo trabalho de edição implica em seleções e cesuras inevitáveis, é preciso discernir entre as práticas de montagem que se esforçam por minimizar as perdas, valorizando a intensidade do que foi vivido no set e concedendo ao espectador a possibilidade de julgar sem ser conduzido por manipulações excessivas, daquelas que promovem interferências regulares e reconstróem os sentidos ao sabor da vontade do diretor/editor. Duração e ambiguidade, de um lado; onipotência do montador, do outro. Se os sujeitos em cena solicitam tempo para revolver suas memórias e articular suas respostas, também o espectador carece de tempo para firmar um percurso no decorrer da obra e construir leituras autônomas.

Comolli (2008), antecipo, será um referencial importante aqui, embora não o único. Em alguns de seus ensaios, por exemplo, ele nos alerta que os sujeitos abordados pelos cineastas têm ciência de que o encontro firmado (a cena pactuada) pode facilmente resultar em *traição*. Não apenas porque o diretor pode não manifestar interesse real por aquilo que o outro tem a dizer, convertendo a entrevista em rápida enquete ou escuta desatenta; mas também porque o trabalho de edição reiterado pela grande mídia, e por um cinema menos comprometido com a alteridade, quase sempre implica em redução, concisão, perda, distorção, menosprezo. Desespero do lado de lá do quadro, mas também do outro da tela, pois o logro na edição não maltrata apenas o entrevistado; indica também indiferença pelo espectador, que precisa se esquivar dos discursos fechados articulados por este tipo de montagem e lidar com fatias de experiências reduzidas para entender dramas complexos. Dupla derrota. Como evitá-la? Este é o tema que pretendemos aprofundar neste artigo. Um interesse convergente com a continuidade/evolução das nossas investigações. Afinal, se estou interessado em analisar o emprego da entrevista como possibilidade de construção de uma cena marcada por uma menor assimetria e por novas formas de engajamento entre as partes envolvidas (e, conseqüentemente, por um embate/troca menos domesticado na tomada), creio ser relevante avaliar também de que modo a montagem pode contribuir para potencializar a partilha vivenciada no set em vez de reduzi-la e, assim, valorizar a experiência do espectador, solicitando dele uma participação crítica durante o visionamento do documentário, em vez de uma simples adesão.

### Notas sobre a montagem<sup>4</sup>

A exemplo do conceito de *mise-en-scène*, o conceito de montagem possui um longo histórico no campo cinematográfico. Possivelmente maior e mais tortuoso do que o primeiro. Não nos cabe recapitular aqui este legado, mas somente tecer algumas considerações, fazer apontamentos sobre um ou outro autor, no intuito de mapear parte do debate. De partida, ponderemos sua relevância na geração soviética dos anos de 1920: seja Kuleshov (1974), Pudovkin (1954) ou Eisenstein (2002a e 2002b), cada um destes diretores construtivistas escreveu bastante sobre este fundamento, aclamando-o como o preceito central da arte cinematográfica. Talvez Eisenstein tenha levado o conceito ao paroxismo, em seus múltiplos textos e atualizações, partindo da *montagem de atrações*, proposta com claro interesse de manipulação dos sentidos por meio de cálculos e arranjos premeditados, até a complexa noção de *montagem intelectual* – sofisticada e carregada de simbolismos, como exemplifica o seu *Outubro* (1928). No entanto, é preciso observar que o pensamento de Eisenstein sobre a montagem (e sobre o cinema, de forma geral) é complexo e nem sempre sistemático. Com frequência, o cineasta retomou seus temas e revisou idéias, mas nunca também se desapegou por completo de suas intuições iniciais. Assim, as reviravoltas em seus escritos teóricos tornam sua leitura instigante, mas de difícil síntese. Também em virtude das oscilações e revisões, seus textos não podem ser tomados como dogmáticos simplesmente – tachá-lo de ideólogo ou de um cineasta defensor do uso retórico-propagandístico do cinema, como eventualmente o fazem, é um entendimento redutor. Aqui, me

4. Como aponta Amiel (2011), a montagem se afirma como um fundamento central nas artes do século XX, cuja prática pressupõe a junção/articulação de fragmentos heterogêneos, resultando a obra num arranjo complexo e portador de novos sentidos (portanto, ela não é um conceito exclusivo do campo cinematográfico, como já observara Eisenstein e muitos outros). Mais do que uma técnica, ela seria um princípio criativo e ilustraria um exercício do pensamento, suscitando igualmente no espectador ou destinatário da obra um trabalho de intelecção e não uma simples fruição. Nestas anotações introdutórias, e tendo em vista a extensão do artigo, restringir-me-ei apenas ao campo audiovisual, notadamente o cinema. Também não avançarei aqui nas possíveis distinções entre *edição* e *montagem*, consagradas majoritariamente na tradição anglo-saxônica. Se o trabalho de edição é quase sempre associado apenas ao corte/junção de planos, tendo em vista a fluidez narrativa e a naturalidade da transição (algo que evitaria incômodos em termos de visionamento), a operação de montagem seria mais complexa (teria preocupação sintática, rítmica e semântica, sem deixar de ponderar a obra na sua organicidade e de avaliar todas as escolhas de articulação, considerando igualmente a implicação do espectador neste processo). Um colega pesquisador, de modo provocativo e sem pretensão teórica, me sugeriu uma distinção interessante entre os termos: edição seria uma prática do jornalismo – se trata de encurtar o material filmado e de sobrepor a ele uma banda sonora, tudo muito rápido e precipitado, visando um relato unívoco e de legibilidade imediata pela audiência; já a montagem seria uma propriedade do “bom cinema” – um trabalho intelectual com a matéria-prima oriunda da filmagem (operação que pressupõe seleção, concatenação e hierarquização) e que almejava possibilitar uma experiência artística instigante para o espectador, não apartada do seu engajamento crítico durante a projeção.

limito a destacar sua importância nos debates sobre a montagem, embora seus compatriotas também tenham evidente relevância.<sup>5</sup>

Mas a centralidade e a força deste fundamento nos escritos dos diretores soviéticos não foi um fenômeno isolado; outros intelectuais e teóricos também fizeram da investigação formal, com claro apreço pelo conceito de montagem, o foco de muitos dos seus textos<sup>6</sup> (podemos mencionar os casos de Münterberg, Béla Balázs, Jean Epstein,<sup>7</sup> Rudolf Arnheim e muitos outros, cujas contribuições ainda aguardam traduções mais amplas para o português). E se hoje, mesmo a mais vertiginosa das edições já não nos causa estranhamentos, é importante salientar que as premissas e fundamentos da montagem no cinema foram se consolidando progressivamente – impondo aos poucos novos ritmos e diferentes convenções, de modo a familiarizar o espectador incipiente em

---

5. Penso ser possível traçar aqui um rápido paralelo entre Eisenstein e Pudovkin: em ambos há clara ênfase no trabalho criativo da montagem, embora com amplitudes diferentes. Pudovkin considera o plano sua unidade de expressão (não pensa em fragmentos ou atrações), mantém a ênfase no enredo e seu trabalho de montagem parece respeitar certa progressão dramática tendo em vista um desfecho no qual se cristalizaria a proposta política ou moral do filme, vide *A mãe* (1926). Assim, para ele, a montagem é uma operação de “justaposição” e os planos, peças de encaixe. Com Eisenstein, nos defrontamos com um trabalho criativo que pondera todos os elementos expressivos sem estabelecer hierarquias evidentes, que valoriza a noção de fragmento, que não prioriza *raccords* e unidades espaço-temporais, que considera a experiência fílmica como algo mais complexo (que não visa estimular catarses, investir em teleologias ou promover identificações fáceis) e que pensa a montagem como uma energia criadora radical.

6. Quando mensuro a relevância da montagem no pensamento teórico oriundo do cinema, uma ponderação me parece pertinente. Sendo a montagem uma etapa conectada a outras fases prévias do trabalho criativo, seria ela uma operação tão central e onipotente quanto alguns a julgam? A indagação, claro, nos recoloca no instável território das disputas conceituais (montagem, roteirização, mise-en-scène... qual estágio determina, de fato, a experiência fílmica?), em vez de nos levar a pensar em termos de complementaridade, de interdependência e a compreender que o processo criativo não se define, necessariamente, em uma etapa. Sinergia que me parece inevitável, sobretudo, na *prática ficcional tradicional*, onde a montagem, em vez de se afirmar de modo soberano, tende a restituir o que fora vislumbrado na planificação, respeitando certa disposição narrativa estabelecida no roteiro. No âmbito do documentário, contudo, tendo a crer que a montagem adquire um peso adicional, maior relevância – afinal, são muitos os títulos e os relatos de cineastas que atestam sua importância como etapa de recriação e até de “salvamento” de uma obra julgada inviável. Igual centralidade despontaria no campo do *autorismo*, dos novos cinemas, das vanguardas e do ensaísmo audiovisual, territórios onde a montagem se afirma enfaticamente como operação (re)criativa. Tal debate, obviamente, carece de desdobramentos e desponta aqui apenas como incentivo para discussões futuras.

7. A posição de Epstein neste coletivo é singular e solicita pormenorização. Seus escritos defendem um cinema que flerta com o onírico e o poético, atento à plasticidade (daí o esmero com a fotografia, os efeitos de luz, o emprego de diferentes velocidades de projeção) e que visaria antes suscitar emoções do que narrar uma história atenta às convenções naturalistas e/ou aos padrões de verossimilhança. De qualquer modo, seus textos me parecem portar um pensamento sobre a montagem, ao sugerir o emprego de técnicas e procedimentos que nos permitiriam ter acesso ao invisível do mundo e/ou aos fenômenos cuja temporalidade não nos possibilita observá-los no cotidiano (Epstein, 2003; Keller e Paul, 2012); técnicas que sugerem a articulação de novos fluxos temporais e a construção de reversibilidades, nos dando assim a ver e a sentir movimentos antes imperceptíveis ou reftreando o que parecia ser puramente frenético. Com o cinema, noz diz Epstein, o inerte revelaria vida, o vivo se travestiria de imutabilidade, uma floresta poderia ser vislumbrada na crina de um cavalo e algumas plantas atestariam um bailar em seu lento desabrochar.

vez de afugentá-lo da sala escura.<sup>8</sup> A ponto de Amiel (2011) nos sugerir que o século XX não foi exatamente aquele das imagens, como nos acostumamos a replicar, mas *o da reeducação do olhar pela montagem*.

Assim, a primazia deste conceito como foco analítico teria feito da vertente formalista a principal corrente teórica do cinema até metade dos anos de 1940, quando a figura de André Bazin passa a monopolizar os debates. Mas mesmo Bazin, um notório entusiasta do realismo fotocinematográfico, também escreveu sobre a montagem ou “combateu” sua centralidade na criação fílmica e na reflexão sobre as obras cinematográficas. Ora, ao combater a primazia de um conceito, substituindo-o por novos parâmetros analíticos, penso que também é possível afirmar que dispomos de um *pensamento* sobre a montagem nos escritos de Bazin; um pensamento menos entusiasmado, certamente, mas que não negligencia o fundamento aqui problematizado.<sup>9</sup> Passemos em revista alguns dos seus apontamentos.

O realismo valorizado por Bazin opõe-se ao excesso de abstração no cinema (simbolização e convenções), mas não a reprime. Na tradição formalista, o trabalho formal visa reelaborar e dar sentido à matéria apreendida pela câmera, pois esta seria muda (lembramos, com Eisenstein, que o real é sempre objeto de construção/intepretação e não de respeito ou deferência). Ou seja, o cinema só se converteria em arte quando intervém e transforma estes registros, quando um ímpeto criativo a eles se impõe. Neste sentido, o trabalho formalista pode se dar, pelo menos, em duas etapas: nas escolhas plásticas que antecedem a apreensão das imagens e no trabalho de manipulação e encadearamento do material registrado (montagem). Bazin, contudo, dirá que é preciso mensurar o impulso formal e avaliar quando ele é necessário e quando ele se torna excessivo. Alguns filmes, ele insiste, alcançariam sua melhor expressão sem precisar recorrer aos excessos simbólicos e formais (Bazin, 2014).

Assim, no que se refere à montagem, e embora não assuma posturas dogmáticas, Bazin sugere algumas premissas tendo em vista a valorização da ontologia da imagem cinema-tográfica (de sua vocação realista). São elas: menor emprego retórico, menor decupagem da cena (de modo que a ambiguidade dos

---

8. Lembremos que, se no *Primeiro Cinema*, a prática da montagem floresce gradualmente, seu entendimento lógico pelo espectador permanecia uma incógnita (havia o receio de que sua intelecção pudesse ser prejudicada pelas intervenções). Ele entenderia as transições entre câmeras, enquadramentos e cenários? Compreenderia as elipses ou tais operações provocariam ruído comunicativo? Enfim, como fazer para que o público não se perca quando se corta de um plano a outro e compreenda as passagens de tempo e de espaço? Esta gramática não é internalizada de imediato, mas aos poucos se impõe de modo hegemônico (Costa, 2005).

9. Sobre o crítico francês, é preciso não perder de vista que Bazin escreve estimulado e em diálogo com as produções que despontam no imediato pós-guerra (a obra de Jean Renoir, de Orson Welles e, sobretudo, os filmes neo-realistas), mas também inspirado pelo existencialismo de Sartre e a fenomenologia de Merleau-Ponty. Lembremo-nos também que o catolicismo e certo pendor humanista norteiam igualmente sua visão de mundo.

eventos possa ser preservada), respeito pela contiguidade espaço-temporal da cena quando o evento em questão assim o exigir (em outros termos, aquilo que ele designou de *montagem proibida* deve ser entendido como um preceito ético). Contra os abusos operados pela montagem, portanto, Bazin (2014) indica alguns procedimentos que reduzem a fragmentação do espaço diegético e concedem maior liberdade ao espectador. São eles: a profundidade de campo, o plano geral, o reenquadramento (o movimento de câmera que evita o corte) e o plano-sequência.

Em diálogo com Ismail Xavier, penso que não devemos entender as ideias de Bazin de forma simplificada, como o elogio de um realismo intocado e que se fixaria na película de modo fiel (sem *contaminações*). Sua posição, como ressalta o brasileiro, pressupõe o cinema como “forma do olhar que desconfia da retórica (montagem) e da argumentação excessiva, buscando a voz dos próprios fenômenos e situações”; uma arte que deve “se inclinar diante da experiência, assimilar o imprevisível, suportar a ambiguidade, o aspecto multifocal dos dramas” (Xavier, 2014: 18 e 19). Tal entendimento da prática cinematográfica requer a valorização de alguns princípios formais e o realismo baziniano, conforme indicamos, celebra certos preceitos estilísticos; recursos que, no seu entendimento, conferem maior autonomia ao espectador, minimizando a decupagem excessiva do cinema clássico, posto que ela implica sempre um direcionamento do olhar.<sup>10</sup>

Deste modo, se Bazin se distancia dos autores formalistas que aclamam a soberania da montagem, tampouco pode ser vinculado à defesa da *montagem invisível* que triunfa no cinema norte-americano. Ao contrário, Bazin se opõe a este ilusionismo que, em função do fluxo narrativo (da continuidade e do entendimento da progressão dramática), promove intervenções que são naturalizadas pelo espectador; este não percebe que a sua experiência durante a sessão é fruto de escolhas feitas para ele e não *de escolhas feitas por ele*. Portanto sua defesa do realismo é igualmente uma censura a este tipo de artifício que reduz a autonomia do olhar. Contra esta montagem que conduz o público pela mão, Bazin defende um realismo amparado numa menor manipulação do espaço-tempo perceptivo e num menor emprego da decupagem.

10. Talvez seja possível estabelecer agora um paralelo entre Eisenstein e Bazin, sem alimentar rivalidades. Eisenstein (2002a e 2002b), recordemos, afirmava que o emprego do plano geral mostrava falta de inteligência artística, falta de economia e, sobretudo, incerteza de significados. Bazin (2014) concordaria com esse último aspecto, sem ver nisto algo negativo, pois para ele unidade de sentido é uma propriedade da mente e não da natureza. A natureza, ele nos dirá, é polissêmica, fala conosco ambigualmente. Para Bazin, tal ambiguidade é um valor e o cinema deveria preservá-lo. Assim, ele veria com restrição um método que desejasse depurar a realidade em sua complexidade para obter apenas fragmentos ou “peças de montagem”, visando um uso retórico excessivo.

Voltando aos grandes cineastas e teóricos soviéticos, mas sem investir em rivalidades (colocando, por exemplo, um autor/realizador como suposto oponente intelectual do outro), creio que o mesmo procedimento empregado aqui com Bazin pode ser aplicado ou insinuado a respeito de Andrei Tarkovski: embora ele não seja um teórico da montagem propriamente, há nos seus escritos um pensamento que redefine a primazia deste conceito. Como sugere o título do seu famoso livro, a força poética do cinema consiste, antes de tudo, numa tarefa de *esculpir o tempo* e de privilegiar a duração dos eventos (Tarkovski, 2002); e uma vez que a montagem, por uma questão lógica e até ontológica, é uma etapa vinculada a outras que lhe antecedem, ela deve contribuir para valorizar a potência do material filmado – e não com ele rivalizar. Em outros termos, ela deve respeitar aquilo que fora concebido e executado no set – trabalhar em prol de sua melhor comunicação e expressão. Assim, certa humildade despontaria como condição de toda montagem: seu propósito consiste em potencializar algo que já estaria presente nos *rushes* (Tarkovski, 2002). Se pudéssemos propor uma síntese para sua reflexão, ela o seria: montagem como contenção em vez de onipotência do autor/editor.

Deste modo, oscilando entre períodos de maior euforia e outros de entressafra (e até de refreamento), o conceito de montagem tem mobilizado um debate notável na teoria do cinema. Debate que, na contemporaneidade, ganha novo vigor com as discussões em torno do ensaísmo no audiovisual (Weinrichter, 2007; Corrigan, 2015), vertente impulsionada, dentre outras coisas, pela adesão franca de Godard à sua prática – cineasta que, como o sabemos, e desde o seu seminal artigo publicado no primeiro decênio dos *Cahiers*, é um entusiasta confesso da montagem, (Godard, 1986).

Mas se um nome desponta no presente, reposicionando este conceito e encontrando forte reverberação nos leitores de língua portuguesa, certamente é o do francês Didi-Huberman. Evocando o legado de Benjamin e de Aby Warburg, dentre outros, Didi-Huberman tem nos sugerido que a montagem pode ser entendida não somente como a potência do encadeamento, mas também como a *potência do contato e do acúmulo*. Para ele, a retomada dos arquivos imagéticos em novas operações de montagem (seus deslocamentos e inclusões em outros fluxos e arranjos) nos auxiliaria a mapear as latências de sentido e a compreender os extratos de tempo encapsulados nestes registros, nos facultando igualmente diferentes legibilidades do passado. Já a identificação das *sobrevivências*, no sentido warburgiano, revelaria uma espécie de memória inconsciente que, mediante sucessivas atualizações ou ressurgências, permeia os processos criativos e nos desautoriza a pensar a história da arte em termos de teleologias e de esgotamento de um estilo, escola ou tradição. Não

se trata de investigação modesta; no limite, tal empreendimento nos permitiria repensar e redefinir as bases epistemológicas da própria ciência histórica (Didi-Huberman, 2012 e 2014).<sup>11</sup>

### A montagem no documentário

Também no campo do documentário floresceu o que poderíamos identificar como uma espécie de teoria da montagem. Com intensidades diferentes entre um e outro autor/diretor, entre uma e outra tradição. Quero destacar primeiramente o nome de Dziga Vertov, pioneiro em tantas iniciativas. A exemplo dos seus colegas soviéticos de geração, Vertov estava interessado em estabelecer e consolidar os fundamentos da nova arte que anunciaria para o mundo as conquistas sociais advindas da *Revolução de 1917*. Se a Revolução Comunista decretara o fim da exploração capitalista e da luta de classes, demarcando o início de uma suposta nova aurora para o homem, se tornava igualmente imprescindível o rompimento com todas as formas de arte de origem burguesa e a articulação/invenção de preceitos estéticos compatíveis com o novo regime.

Neste contexto de pesquisa e de reinvenção artística, foi intenso o diálogo entre os criadores russos e algumas das vanguardas que revigoravam o mundo à época. Mais radical do que seus pares, porém, Vertov considerava a herança cultural capitalista incompatível com o novo contexto (2003: 247-249). Por isso, rompe com Eisenstein, cuja permanência na ficção ainda atestaria vestígios de uma arte burguesa na sua criação.<sup>12</sup>

Dois procedimentos-chave norteiam a prática cinematográfica defendida por Vertov. O primeiro deles: filmar a vida de improviso, premissa do *cine-olho* e cujo fundamento é a recusa absoluta da encenação (em seus escritos, Vertov se opõe ao estúdio, ao uso de elenco, à dependência de enredo ou de

11. Não tenho como apresentar, nas limitações do presente estudo, uma síntese ampla das principais idéias articuladas pelo intelectual francês. Por outro lado, tendo em vista a influência de Didi-Huberman no campo do documentário, lembro que este resumo poderia ter sido igualmente incluído no tópico seguinte deste artigo.

12. Particularmente, creio que a rivalidade *cine-olho* x *cine-punho* decorreria, antes, de uma incompreensão por parte de cada um dos seus expoentes ante as propostas articuladas pelo suposto rival. Contra a observação e a contemplação, implícitas ao estilo documental do *cine-olho*, Eisenstein propunha o choque e a mobilização do espectador, defendendo uma encenação baseada em atrações com efeitos calculados como forma de direcionar a experiência espectral e de instigar um trabalho intelectual do público. Lembremos que, para Eisenstein, a realidade não é objeto de apreensão, mas de construção e interpretação. Assim, seu ímpeto formal sempre superou qualquer inclinação puramente realista. Vertov, por sua vez, condenava o colega russo pelos resquícios de ficcionalização, insistindo que seu cinema, além de reiterar os valores da arte burguesa, não era fiel à mudança em curso na Rússia. Contra esta dependência, era preciso adotar uma atitude iconoclasta e de plena ruptura. Eisenstein, curiosamente, censurava o *cine-olho* pelo seu suposto hermetismo e imprecisão, além de tachá-lo de formalista (acusação que posteriormente lhe seria dirigida pela burocracia do partido comunista). A meu ver, porém, ambos se encontravam engajados num compromisso radical de reinvenção do cinema, ainda que defendendo métodos e pressupostos específicos.

roteiro). Tais fragmentos do mundo constituem, pois, o material de base para sua arte. Todavia, estes registros são submetidos a um ostensivo processo de desconstrução, tendo em vista uma espécie de “deciframento comunista da realidade”, meta final do seu *cinema-verdade* (o segundo preceito central da sua prática artística). Nesta tarefa de revelação da vida como ela é, ou de tornar “visível o invisível do mundo”, Vertov emprega procedimentos de montagem mais vertiginosos do que aqueles praticados por seus pares, o que lhe rendeu contínuas acusações de hermetismo e de formalismo – trata-se de dezenas de técnicas ainda hoje surpreendentes,<sup>13</sup> num método inspirado na dialética marxista. Assim, somos levados a pensar que sua *defesa da montagem* se concentraria apenas nesta segunda etapa do trabalho. Ledo engano; em alguns textos, Vertov deixa claro que a montagem, é um fundamento que permeia todo o processo criativo, não se restringindo unicamente à desconstrução analítica operada na edição. Afinal, como ele destaca enfaticamente em um de seus manifestos: “To-do filme do cine-olho está em montagem desde o momento em que se escolhe o tema até a edição definitiva do material” (2003: 263). Aderindo a uma reflexividade radical, teríamos com Vertov, portanto, uma espécie de *montagem ininterrupta*.<sup>14</sup>

Ainda desconhecido entre nós, mas muito elogiado pela dimensão plástica e poética dos seus filmes, realizados em grande parte com uma mescla de tomadas originais e de imagens de arquivo, o cineasta armênio Artavazd Pelechian também desenvolveu um pensamento original sobre a montagem, convertendo sua obra fílmica numa espécie de ilustração de suas idéias centrais. De modo peculiar, Pelechian designou este fundamento de *montagem*

13. Embora complexa, a noção de *intervalo* é fundamental em sua prática da montagem. Na música, um intervalo é a distância entre duas notas musicais, mensurável pela transição entre suas distintas frequências (algo que um ouvido treinado consegue reconhecer e identificar). Vertov empregaria o termo de forma metafórica para designar a distância e/ou ligação entre duas imagens (dois “planos”) justapostas, a partir de algumas variáveis e correlações. Para aprofundamento, conferir: Vertov (2003) e Michelson (1984).

14. *Um homem com uma câmera* (1929) talvez seja o trabalho que melhor materializa e desdobra os pressupostos conceituais de Vertov – uma espécie de filme-manifesto (ou de teoria aplicada). Creio que há muitas formas de acessar esta obra complexa e ainda hoje surpreendente: o documentário é uma celebração da vida em gestação na emergente sociedade soviética, com clara influência futurista; é um estudo vertiginoso do movimento dos homens e das máquinas (com seus fluxo e ritmos cadenciados); é um elogio da superioridade do olhar da câmera e do trabalho singular do cinegrafista; e, amparado numa metalinguagem surpreendente, podemos dizer que a produção propõe uma pedagogia do olhar, ao abrir o jogo sobre a feitura fílmica, sobre a natureza discursiva do cinema e a operação de montagem que lhe é inerente. Assim, num gesto que beira o paroxismo, *O Homem com uma Câmera* desnuda a natureza desta arte num período em que o cinema ocidental abraça a invisibilidade e o mascaramento de suas práticas como imperativo. Como uma espécie de prestidigitador que partilha sua trucagem, Vertov revela aqui a natureza de espetáculo construído do cinema, explicitando o “trabalho” implícito nesta arte (da produção do registro imagético pelo operador da câmera às escolhas de montagem), em oposição aos ilusionismos reforçados pelo cinema clássico. Em certa medida, podemos dizer que depois de *O homem com uma câmera*, nenhum espectador poderia ser mais inocente diante de uma exibição fílmica.

*distancial*. Esforcemo-nos por mapear a singularidade de sua abordagem. Em seu processo de edição, interessa a ele promover descolagens ou deslocamentos entre planos e blocos temáticos que, a priori, portam sentidos afins, em vez de concatená-los em simultaneidade (um após o outro). Ou seja, no lugar de adotar a contiguidade ou a adjacência (a proximidade física e de conteúdo dos registros), respeitando o tradicional encadeamento sintático, Pelechian (2015) prefere a desconexão, de modo a estimular a criação de ressonâncias mais amplas no interior da obra e assim expandir a rede semântica do filme. Em sua arte, predominaria a idéia de disjunção em vez de justaposição dos planos e sequências.

Pelechian também pensa a dialética entre sons e imagens de modo inovador; para ele, esta relação não deve ser de subordinação, de complementaridade ou mesmo contrapontística; antes, ele parece trabalhar com a noção de sinergia, de fusão e alquimia. Em outros termos, sons e imagens se entrelaçariam na montagem, alcançando novas camadas de sentido que inexisteriam separadamente. Assim reunidos, formam um todo novo, não redutível às partes isoladas, e de notável valor poético. Avaliando o emprego deste procedimento no filme *Nós* (1969), ele nos diz: “Procurei encontrar a unidade orgânica de ambos [sons e imagens], de modo que expressassem simultaneamente um único conceito, uma única ideia, uma única percepção emocional” (2015: 170). Neste sentido, a combinação sonoro-imagética, em sua obra, não se resume a uma junção física e sim a uma combinação química dos elementos. Ambos entrariam em sinergia tendo em vista a evocação de novos elementos poéticos e expressivos.

De viés ensaístico, desprovida de intertítulos e de comentários expositivos, a obra concluída porta uma natural polissemia e provoca igualmente um estranhamento inicial (certa dificuldade de decodificação imediata). Mas, ao mesmo tempo, e para um espectador paciente, abre espaço para indagações filosóficas sobre a relação homem-natureza, sobre a vida comunitária, sobre os fluxos e ritmos dos movimentos e sobre a passagem do tempo.<sup>15</sup>

15. Explicitando seu pensamento sobre a montagem, Pelechian resume: “A ideia principal que quero expressar é alcançada da melhor maneira possível não na junção de dois planos, e sim em sua interação através de um grande número de elos. Alcança-se assim uma expressão de sentido muito mais forte e profunda do que por meio de uma colagem direta. Eleva-se o diapasão de expressividade e cresce em grau colossal a capacidade informativa que o filme é capaz de carregar” (2015, p. 172 e 173). Tal princípio de montagem faz da obra uma espécie de organismo vivo, dotado de um sistema de complexas ligações e de interações internas que não aceitam intervenções fáceis, sem prejuízo do todo. Pelechian, contudo, e a exemplo de outros diretores que enfrentaram a censura da burocracia soviética, por vezes foi obrigado a reeditar filmes que já estavam finalizados. Tais interdições o levaram a formular o que ele designou de *lei impiedosa da montagem* – tendo em vista a complexidade do empreendimento fílmico subordinado ao método distancial, qualquer corte solicitado na obra, nos diz ele, tem efeito deletério amplificado. Em outros termos, rompe o equilíbrio e a organicidade duramente alcançados.

Arriscando um pouco mais, e migrando para outra tradição fílmica, acredito que também seja possível inferir uma reflexão sobre a montagem a partir do *cinema direto* norte-americano, notadamente em seu primeiro decênio (1960). Em termos formais, grande parte dos filmes desta vertente adota uma espécie de estilística humilde que, do ponto de vista do espectador, parece sugerir um registro mais espontâneo e do qual estaria apartada a intervenção do cineasta e de sua equipe.<sup>16</sup> Podemos enumerar aqui algumas de suas premissas: enquadramento instável; predomínio de iluminação natural; câmera posicionada em aparente discrição; ausência de entrevistas e de depoimentos diretos para a câmera; recusa de reconstituições e de repetições para as lentes do cineasta; emprego mínimo de voz over e de legendas explicativas; som impuro (contaminado pelo ruído do entorno). Para fazer um contraponto com Vertov, tantas vezes indicado como precursor do cinema direto, podemos dizer que os representantes deste último fazem da montagem o lugar de uma prática sóbria que, no limite, visa restituir para o espectador a experiência vivida no set, não raro respeitando a cronologia dos eventos registrados, sem promover intervenções enfáticas e sem introduzir efeitos complementares. Assim, ao contrário do diretor soviético, que converte a montagem num dos fundamentos de sua criação (algo com “poder de revelação”), os cineastas do direto optam por uma edição silente e contida – é evidente que eles montam seus filmes, mas o epicentro de sua arte é o corpo-a-corpo com o mundo e a valorização da voz/presença do “outro” na tomada filmados na duração (e não práticas desconstrutivas).

De qualquer modo, concluo aqui esta explanação mais ampla sobre a montagem para me dedicar ao recorte que me interessa prioritariamente no estudo: como pensar os dilemas da edição no documentário que adota a entrevista como expediente central?

### **A montagem no documentário de entrevistas**

É precisamente um ensaísta que nos ajudou a compreender a potência do cinema direto que eu gostaria de recrutar como principal interlocutor nesta etapa da investigação. Embora Comolli, em alguns artigos, discorra sobre a montagem e os efeitos negativos decorrentes quando a lógica do espetáculo insiste em orquestrar a edição, não creio que seus escritos constituam uma “teoria sistemática”; representam, antes, um pensamento sobre a montagem, anotações que não devemos fetichizar sob o risco de limitar a riqueza das suas

16. Grande parte da filmografia do chamado grupo Drew (*Drew Associates*) nos serve aqui de referência, a exemplo de: *Primary* (1960); *Yakée No* (1960); *On the pole* (1961); *Kenya* (1961); *Crise* (1962); e *The chair* (1962).

ponderações. Reitero ainda que Comolli também redigiu notas importantes sobre a prática/urgência da entrevista no documentário. Recapitulemos, pois, alguns dos seus apontamentos.

De início, lembremos que Comolli defende uma prática cinematográfica que implica investimento político e doses de violência – sedução, entrega e desconfiança seriam gestos inerentes a esta arte, mas também acolhimento, abertura para o mundo, redescoberta de si no outro e vice-versa. E ante o discurso daqueles que censuram o uso freqüente da palavra no documentário e consideram que, em virtude do emprego precário, sua manifestação deve ser refreada, Comolli avança na direção contrária – é preciso que o documentarista, mais do que nunca, se invista da palavra e do corpo das pessoas filmadas. Pois, em sua avaliação, a produção da palavra filmada na atualidade é o lugar de uma guerrilha sem nome: haveria assim o campo da “palavra destruída”, território da grande mídia, do telejornalismo e do cinema menos comprometido com a alteridade; e “há aquele da palavra construída após a ruína”, missão inalienável do documentário – ou da prática documentária que o ensaísta defende (2008: 120).

Portanto, insiste Comolli, ante uma abordagem midiática marcada pelo mutismo/objetificação do *outro*, é tarefa do documentário (em *tomada direta*) contribuir para o ressurgimento da potência da palavra corporificada – com sua pluralidade de sentidos, com seus ritmos e encadeamentos próprios. Assim, e apesar dos *excessos do varejo*, nos diz ele, “convocar alguém para compor uma cena e fazê-lo falar e, eventualmente, escutá-lo [...] nunca foi e nem pode ser um gesto anódino” (2008, p. 86). Em sua avaliação, todo o problema que circunscreve a prática da entrevista e da montagem envolveria, sobretudo, uma questão de *tempo*. Deste modo, respeitada a *duração* e acolhida a alteridade na cena pactuada, filmar o *outro*, ou filmar *com* o *outro*, não pode, de partida, ser considerado um gesto menor, algo trivial (2008: 108-114).

Mas “como reduzir o medo e ritualizar o outro de forma a mantê-lo?” Como aplacar o temor que o aparato cinematográfico (confundido com a parafernália das emissoras) impõe à alteridade? Como colocá-la em cena sem traí-la? É preciso lembrar primeiramente que, no anseio do *outro*, haveria, sobretudo, “o desejo de não ser tomado por pouca coisa”, de não ter sua complexidade reduzida, de não ter sua fala menosprezada (2008: 88 e 89). Para tanto, lembra o francês, a comunhão vivida na tomada deve ser igualmente preservada no corte final. Em outras palavras, a escuta evidente na gravação deve se repetir no processo de montagem, de modo que também o espectador possa apreender a magnitude da palavra revigorada, com suas margens de ambigüidade. Caso contrário, uma montagem precipitada comprometeria

a amplitude original do encontro (2008: 119). Portanto, assevera Comolli, é tarefa do cineasta suscitar o interesse do espectador por este jorro verbal revitalizado. Assim, contrariamente a grande mídia (que costuma negligenciar o espectador), o cinema deve fomentar o aguçamento perceptivo da audiência, instigá-la e projetá-la na tomada – de outro modo, “toda escuta é impossível e toda palavra vã”. (2008: 120 e 121).

Ao refletir especificamente sobre a montagem, sobre os engajamentos que a obra pode suscitar no espectador (de uma participação ativa a uma espécie de exclusão), Comolli identifica como *principal fardo* de certa prática cinematográfica o que designa de *zapping generalizado*: uma tendência decorrente da influência da publicidade, do videoclipe e do jornalismo. Ao emular na montagem o gesto do zapeador, incorporando igualmente recursos como o *jump cut*, esta tendência teria objetivos evidentes: visa produzir efeitos de sentido (ou restringi-los) mediante o excesso de cortes no interior da cena e a condução enfática do olhar do espectador. Ou como resume o ensaísta: se trata de passar, partir e retornar velozmente; de não continuar numa cena, num lugar, numa duração ou reflexão. E assim, “chocar com cortes repetidos, impor afirmações, fazer brilhar uma explosão de planos curtos, jogar com efeitos de montagem, *montagem espetacular*” (2007: 15).

Mas o que nos permitiriam ver os filmes que cedem ao *zapping*? Pouco. Ou melhor, muitos arranjos e quase nada. Nos deparamos com uma sequência de planos rápidos que mesclam materiais e estilos heterogêneos. A mistura é atraente, mas o jogo não é gratuito: ele visa reduzir a alteridade (do mundo) à familiaridade (do espetáculo). O efeito é o de uniformidade, tudo se equivale. O espetáculo está em toda parte; o real, em nenhuma. Nas palavras de Comolli, se trata de “tocar em tudo para não tocar em nada”. Saltar é uma forma de evitar – de não se deter na cena, de restringir as ambiguidades do mundo. É preciso, pois, problematizar esta aceleração do olhar do espectador e esta afirmação do poder absoluto da montagem que converte a relação estabelecida no *set* em cintilação volátil. Afinal, se a montagem demarca um lugar para o espectador, qual seria o lugar conferido a ele nesta prática do *zapping*?

Não é difícil deduzir. Impaciência, precipitação, febrilidade e fragmentação seriam as características desta edição; nela, uma espécie de fantasma da ubiquidade e um claro sentimento de volatilidade conduzem a narrativa. Repetidos à exaustão, tais procedimentos atestam uma vontade de poder e de controle que convertem o espectador numa espécie de degustador e o impedem de perceber o outro filmado como *imprevisto*, como multiplicidade.<sup>17</sup> “Como

17. Embora seja evidente a disposição crítica de Comolli nestas notas, posição que também reitero, ressalto que não é meu desejo (e acredito também não ser o do ensaísta) estabelecer no texto uma espécie de *cartilha* da boa montagem, separando os procedimentos adequados da-

não ver trabalhando neste tipo de montagem algum desejo obscuro de privar de liberdade o outro filmado, assim como o espectador?”, insiste Comolli (2007: 17).

Uma espécie de *estética da abreviação* predominaria – o corte seco já não espanta, é naturalizado pelo olhar, e tudo precisa ser comunicado rapidamente para fisgar o espectador/consumidor. “O tempo é caro, o telespectador apressado é um peixe que deve ser capturado ao primeiro golpe de arpão”. Assim, o que estes filmes fazem é escolher pelo espectador, em tempo hábil, sem lhe conceder autonomia. Mas tal prática é a que melhor valoriza as possibilidades expressivas do cinema e estimula sua resistência em oposição à grande mídia? Certamente não; se pensarmos em termos pedagógicos, o espectador que resulta desta estética da abreviação é um tipo marcado pela impaciência diante das imagens, alguém cujo olhar já não aceita durar e acompanhar um plano, alguém que se inquieta quando um plano se dilata portando cargas de ambiguidades. O que para ele se impõe, portanto, é o modo de leitura da informação jornalística: rápida, clara, objetiva, incontestável (2007: 25).

Do que foi exposto, deduzimos também que, para Comolli, as maneiras de se cortar e de se fazer *raccord* não são a-históricas, naturais ou inocentes. Em outros termos, elas se vinculam a contextos histórico-sociais específicos e suscitam efeitos subjetivos. “Vejo aumentar um cansaço do espectador diante da representação da figura humana em sua ambiguidade, diante de um cinema não promocional” (2007: 25), insiste o ensaísta. Cansaço estimulado por esta febrilidade reiterada pela grande mídia; impaciência que consiste em, a partir de uma celeridade suspeita, maltratar a figura humana, em desfigurá-la em virtude da forma como é colocada em cena e editada. Deste modo, ao investir neste tipo de arranjo, o que tais práticas me dizem, enquanto espectador, é que já não tenho a possibilidade de escolher por conta própria, de reter um instante e nele me demorar. Uma espécie de destino de *cão adestrado* horroriza o cinespectador.

Estamos de volta, pois, à questão do *tempo* (seja a experiência partilhada no set e valorizada pelo emprego de tomadas não regidas pela precipitação, seja o tempo definido pela edição). A guerra envolveria primordialmente a gestão

---

queles que seriam inaceitáveis. Evidentemente, não assumimos tal postura dogmática. Entendemos que cada filme/obra pode mobilizar diferentes estratégias de articulação e ser mensurado por conceitos e abordagens igualmente diversos. Se aqui insistimos numa recusa enfática da generalização desta prática (da montagem que incorpora o zapping e negligencia o espectador) é por reconhecer seus limites quando ponderamos o documentário pautado em entrevistas, tema central desta série, e suas implicações subjetivas, se considerarmos o ponto de vista espetacular. Outra observação me parece relevante: se nesta articulação entrelaço textos diversos de Comolli é por entender que seus escritos sobre a entrevista e a montagem têm conexões evidentes, reverberam idéias próximas; em outros termos, o que vale para um tema (a entrevista), inevitavelmente rebate na reflexão sobre o outro (“a montagem”) e vice-versa.

do tempo. Zapear freneticamente de um filme a outro, de um canal a outro, ou ser zapeado pela montagem é evidentemente nada encontrar. Em sintonia com Comolli, podemos afirmar que a lógica do zapping naturalizada nas práticas audiovisuais (espécie de montagem vertiginosa e fragmentária que restringe a percepção/autonomia do receptor) não apenas reduz a experiência fílmica a fatias limitadas e insuficientes; ela também converte o espectador num sujeito ansioso e irritado, que se impacienta ao se deparar com alguma produção que tenta resistir a esta fórmula e estabelecer com ele uma relação de emancipação (Rancière, 2010).

Em outras palavras, onde há celeridade e hiper-estímulo decorrentes de uma montagem incisiva, não há pausa para a reflexão, para a contemplação e o pensar autônomo. Assim, parafraseando o título de um famoso texto de Comolli, devemos lembrar que é preciso defender o cinema, mas também o espectador, contra a natureza deletéria do espetáculo.<sup>18</sup> Como aponta o ensaísta francês: “o espetáculo é ávido e impaciente, ele não tem tempo (*time is Money*), ele não escuta, ele não espera”; e o cinema, insiste ele, “pode fazer exatamente o contrário: tomar todo o tempo, voltar sobre o motivo, esperar e recomeçar” (2004: 160). Ou seja, se a produção audiovisual regida pelo espetáculo não tem tempo a perder, a missão do cinema seria fornecer contra-modelos, apontando caminhos e procedimentos que atestem resistência a este regime da *celeridade a todo custo*.

Talvez, deste modo, o espectador possa dispor de autonomia para melhor avaliar cada personagem, suas qualidades e insuficiências. O convite, insiste Comolli, não é inacessível; ao contrário, baseia-se em pressuposto simples: parte do princípio de que “tudo que o espectador tem a descobrir acontece no filme, no interior do filme”. Em outros termos, “que não haja um saber exterior, que suplanta o espectador e o coloca na posição de ignorante” (2004: 155), onipotência esta tantas vezes exercida na montagem. Lembremos, pois, que a liberdade do espectador, no cinema, está ligada à afirmação livre dos personagens. Assim, na condição de realizadores, importa proceder de forma que os corpos filmados possam se desdobrar em cena para nos permitir entrar em conta-to (a nós, espectadores) com a subjetividade da qual eles são a expressão visível. Em síntese, a “afirmação do personagem” deve ocorrer na cena firmada/pactuada e ser preservada na montagem. A edição não pode desprezar este acordo e partilha; ao contrário, ela deve suscitar uma espécie de “trabalho” do espectador, em vez de convertê-lo em apêndice da experiência fílmica.

---

18. Refiro-me à obra: Comolli, Jean Louis. *Cine contra espectáculo* – seguido de Técnica e ideologia (1971-1972). Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010.

### **Santo Forte: subjetivação da experiência religiosa e livre-trânsito entre os credos**

Não pretendo neste estudo me debruçar em análises fílmicas, a exemplo do que fiz no segundo texto da série. Antes, optei por uma revisão teórica. Mas acredito que a abordagem de uma obra, pelo menos, possa ilustrar a relevância da montagem nos títulos que empregam entrevistas. Assim, escolhi revisar *Santo Forte* (1999), de Eduardo Coutinho, nesta etapa final. Decisão motivada pela sua singularidade para o documentário contemporâneo brasileiro; pelo lugar seminal que ocupa no legado do diretor; e porque, decorridos 20 anos do seu lançamento, e após a adoção dos seus procedimentos em outras obras e por outros realizadores, talvez alguns espectadores não mais percebam seus méritos. Mas ao discorrer sobre o filme de Coutinho (*doravante SF*) não desejo converter o documentário em modelo ou exemplaridade; quero apenas destacar suas virtudes (tanto no que se refere ao emprego inovador da entrevista, quanto nas escolhas de montagem).

Obra basilar na trajetória do diretor, *SF* contribuiu para redefinir seus preceitos criativos e para conferir visibilidade à sua arte após longo hiato na mídia. À primeira vista, o filme parece se alimentar de um dispositivo simples: os moradores de uma pequena favela carioca, “Vila Parque da Cidade”, situada no bairro da Gávea, são solicitados a falar, individualmente, de suas experiências/vivências religiosas, tendo como gancho deflagrador dos encontros uma missa celebrada pelo papa João Paulo II, no Aterro do Flamengo (RJ), quando de sua última visita ao Brasil (outubro de 1997).

Todavia, o enfoque, que aparenta ser modesto, na verdade revela-se complexo, exigindo pormenorização. Embora a temática religiosa não seja novidade na produção cinematográfica brasileira, em *SF* vislumbramos uma abordagem original, em sintonia com a complexidade do campo religioso no País àquela década (1990). Como destaca Cláudia Mesquita, a virada do século sinalizou o apogeu e a consolidação do pluralismo de credos no Brasil, com destaque para a expansão pentecostal, bem como a ampliação do “mercado de bens de salvação”. Tal contexto apresentaria ainda as seguintes características: fluidez e flexibilidade da experiência religiosa; proliferação de seitas e fragmentação de crenças, num rearranjo que se dá ao sabor das inclinações pessoais ou das vicissitudes do devoto (2006: 9 e 10). Reconfiguração acompanhada igualmente de um declínio da hegemonia católica (igrejas, seitas e terreiros competem na disputa pelos devotos e na oferta de serviços). Assim, um traço comum neste quadro de mudanças seria o livre-trânsito dos fiéis entre as diferentes doutrinas e uma apropriação das significações religiosas que

parece desconsiderar a fronteira entre os credos e se opor à rigidez da *tradição* (2006: 10).

Recapitular tal conjuntura, ainda que brevemente, é importante porque, a meu ver, as inflexões adotadas neste documentário decorrem da maturação de um olhar cinematográfico diferenciado (uma guinada ética e estética que culminaria numa nova forma de indagar o mundo), mas também seriam reflexos das mutações em vigor no cenário religioso – mutações que, evidentemente, solicitam reajustes nas formas de representação. Portanto, a abordagem inovadora de SF, com clara implicação em suas articulações discursivas, atesta um esforço do documentarista para dialogar com as transformações empíricas na sociedade.

Neste sentido, SF é um dos primeiros títulos a privilegiar, do ponto de vista do enfoque, o que Mesquita designa de *subjetivação ou particularização da experiência religiosa* – o viés didático é negligenciado e o foco se desloca para as estratégias individuais de comunicação com o sagrado, relação esta que, muitas vezes, prescinde de igrejas/templos (espaços institucionais) e de lideranças oficiais, ocorrendo unicamente entre o indivíduo e a transcendência (2006: 10 e 11). Em adição, podemos afirmar que SF, bem como outras obras do período, trazem uma visão positiva da vivência religiosa, sem manifestar pretensões totalizantes. Ou seja, sua abordagem se interessa pelas experiências singulares e, não mais, pelas determinações estruturais que orientam a prática religiosa. Em outros termos, os sujeitos não são encaixados como cifras e suas opiniões não estimulam generalizações.

No documentário de Coutinho, nos deparamos, pois, com uma experiência religiosa compósita, plural, flutuante, praticada no espaço doméstico, convergência de múltiplas referências, mas com certo protagonismo, no âmbito narrativo, do chamado “espiritismo umbandista”. Curiosamente, nos depoimentos de SF, o catolicismo ainda permanece como religião mais valorada; porém, sua hegemonia simbólica e influência se encontram minimizadas nos relatos de grande parte dos personagens. Vislumbramos, portanto, um sincretismo sem amarras, maleável, que tudo parece agregar em prol da articulação de estratégias diárias de sobrevivência,<sup>19</sup> que não respeita a fronteira entre os credos e que prescinde de mediações. Em outros termos, o sagrado participa das atividades cotidianas e o livre-trânsito dos fiéis por diferentes credos não

---

19. Seja qual for a entidade cultuada pelos entrevistados do documentário, o que fica evidente na maioria dos relatos destes fiéis é uma espécie de sentimento de amparo, a certeza do caminho protegido, apesar das dificuldades diárias. Afinal de contas, ter *santo forte*, lembremos aqui, é também uma expressão popular que significa alguém ‘imune a sortilégios e bruxarias’, um indivíduo com ‘as costas largas’; ou seja, é algo que sugere certo sentimento de proteção e segurança.

provoca estranhamentos. Esta é a relevância temática do título. Não se trata de pouca coisa, mas é importante destacar agora suas inovações formais.

À rarefação dos procedimentos narrativos (ausência de ornamentação cênica, de efeitos externos e de planos de cobertura didáticos) corresponde uma estilística de viés minimalista, que Coutinho intensificará em sua obra futura, e uma reinvenção da entrevista que reposiciona o encontro na tomada direta a um novo patamar de relevância, devolvendo à fala sua intensidade perdida. SF, em certa medida, aprimora a experiência do *dispositivo* aplicada pelo diretor em títulos anteriores (circunscrição espacial e temporal do filme, recorte delimitado de entrevistados, recusa de generalizações). No documentário, a particularização do enfoque desponta como um aspecto igualmente notável: relatadas de forma individual, as experiências narradas até podem tangenciar a trajetória de outros moradores, proporcionando uma espécie de painel da comunidade, mas o cotejamento direto é evitado – assim, qualquer comparação só é possível mediante o acúmulo de relatos no filme e cabe ao espectador estabelecer tais conexões. Na montagem, Coutinho também evita sobrepor sentidos e comentar os depoimentos – não há *voz over*, nem trilha inserida na finalização. Uma economia narrativa que tende para uma estilística centrada no mínimo. Em síntese, inexistente pretensão de apresentar um mosaico do fenômeno religioso na capital carioca, tampouco no País.<sup>20</sup> SF evita, assim, as abordagens com fins de *diagnóstico* – no documentário, as experiências focadas não despontam como sintoma de algo maior.<sup>21</sup>

Em geral, cada personagem de SF tem sua participação limitada a uma só seqüência e inserção no filme, com duração variável. Em cena, os personagens são vistos tão somente no encontro com o diretor – eles não interagem entre si, tampouco são alvo de comentários nos relatos dos “vizinhos” ou são filmados em outro contexto.<sup>22</sup> Em SF, portanto, só interessa a lembrança, *o relato*

20. Contra a macro-análise, que propicia diagnósticos extensos, Coutinho parece se filiar aqui à micro-história, cujo enfoque privilegia situações e trajetórias singulares, e os pequenos grupos, em detrimento das grandes narrativas (em outros termos, busca-se compreender um fenômeno maior por meio de experiências pouco visíveis e confinadas ao silêncio). Representante ilustre desta tradição é o historiador Carlo Ginzburg. Um dos preceitos da disciplina é solicitar do pesquisador uma delimitação temática restrita, em termos de espacialidade e de temporalidade, que prefira os micro-contextos e valorize o protagonismo dos personagens anônimos.

21. Podemos dizer também que SF não é um filme sobre *moradores da favela*, pelo menos não nos termos com os quais estamos familiarizados; ou seja, não é um documentário sobre os problemas urbanos, as condições de higiene, os problemas de segurança, o desemprego... Coutinho não busca “o favelado”, esta categoria tão estigmatizada pela crônica jornalística brasileira.

22. SF inicia seu percurso narrativo de modo curioso. Sobre fundo preto, observamos a legenda: “Rio de Janeiro, 5 de outubro de 1997”, informação que contribui para nos orientar espacial e temporalmente no filme. Com a cartela ainda visível, ouvimos o áudio do que parece ser uma multidão. Rápido corte e algumas tomadas panorâmicas nos revelam a origem do som: trata-se da missa campal conduzida por João Paulo II no Aterro do Flamengo (à

*no presente*, a desenvoltura verbo-gestual dos entrevistados, seu desempenho narrativo – a entrega, o ritmo e a entonação de suas falas diante da câmera.<sup>23</sup> E os moradores que aceitam o “jogo” de forma mais enfática, acatando o agenciamento de Coutinho e imergindo no *viés fabular*, ganham fatias de tempo mais generosas, além de serem filmados em novos encontros no epílogo da obra.

No decorrer do filme, antes de cada entrevista e como recurso de introdução do personagem, é inserida uma imagem congelada por alguns segundos, acompanhada da legenda com o nome do morador. Um mutismo e fixidez pouco comuns, mas repleto de sentidos. É como se a edição nos sugerisse que, numa obra ancorada na dimensão performática e na partilha da experiência religiosa, não nos interessariam as falas situadas fora do ato rememorativo. A montagem, deste modo, tende a descartar qualquer informação que não seja procedente deste encontro (da cena partilhada em tomada direta).

No entanto, por vezes, a banda visual da entrevista é interrompida pela inclusão de planos aparentemente alheios, não pertencentes ao encontro em si. Planos de estatuetas de divindades do panteão da umbanda; e de cenários domésticos vazios (o possível espaço onde ocorreram os fenômenos relatados nas entrevistas). Cada um destes inserts “estranhos” possui duração estável o suficiente para aguçar a curiosidade do espectador – constituiriam, pois, tomadas ilustrativas das narrativas rememoradas? Certamente não. Se assim o fosse, SF estaria se utilizando de planos de cobertura, recurso incompatível com sua proposta formal.

Esta interferência da edição, portanto, encontra outras explicações mais instigantes. Ao acionar o panteão da umbanda com sua iconografia oficial, o

---

distância, também é perceptível a paisagem litorânea e geográfica do Rio de Janeiro, que lhe serve de cartão-postal). Novo corte e acompanhamos um *travelling* aéreo que nos sugere um afastamento do aterro em direção aos morros da Zona Sul. Aos poucos, avistamos a favela Vila Parque da Cidade; enquadrada em plano aberto, o lugar desponta como uma aglomeração de casabres conjugados. Esta breve sucessão de imagens anteciparia o enfoque do filme: em termos formais, teríamos nesta passagem espacial (Aterro → Morro) a transição de um evento público, ocorrido na Zona Sul e conduzido por uma autoridade eclesial, para uma favela e situações de entrevistas individuais que abordarão a experiência religiosa no cotidiano doméstico (sem mediadores). Neste deslocamento, também se afirma o contraste entre o catolicismo teológico, personificado pelo Papa, e o catolicismo popular praticado pelos moradores do lugar.

23. A meu ver, algumas decisões técnicas e estilísticas também contribuem para o êxito narrativo dos personagens de SF. Cabe mencionar a fotografia: em SF, os entrevistados quase sempre são filmados por uma câmera fixa, com poucas alterações no enquadramento, e os deslocamentos de plano médio para primeiro plano são realizados com o zoom. Ou seja, uma composição discreta, que promove um notável efeito de concentração e que nos convida para uma imersão na performance de cada entrevistado. Paralelamente, uma segunda câmera flagra o trabalho do diretor e da equipe (prática reflexiva). No interior das casas, permanece um grupo mínimo, de modo a evitar constrangimentos para o personagem e, assim, deixá-lo mais à vontade com o cineasta. Também é relevante destacar o uso do vídeo como suporte de captação em SF; tecnologia que, à ocasião, permitia tomadas duradoras, sem risco de interrupção para o diretor e/ou personagem no ato de fabulação (lembro que o vídeo possibilita também uma melhor incorporação dos imprevistos no *set*).

filme, num primeiro momento, torna visível ou materializa para nós, espectadores nem sempre familiarizados com tais tradições, entidades que despontam de forma abstrata nos relatos dos entrevistados. Mas a interpretação não finda aí. Como nos indica Mesquita, os traços visuais de cada entidade (seus corpos e rostos, suas posturas e roupas, conforme se convencionou representá-las) são igualmente evocativos de suas personalidades e da possível relação que estabelecem com seus “cavalos” em cada narrativa – relação que pode ter tons de ameaça/imposição, mas também de acolhida e compreensão (2006: 74). Retratada semi-nua, “Maria Navalha”, por exemplo, desponta como uma morena esguia, de cabelos compridos, postura ativa e expressão ameaçadora; já a “Vovó” é uma velha negra, vestida de branco, com o corpo curvado à frente e que traz às mãos uma espécie de terço. Tal iconografia, quando cotejada com o relato de cada entrevistado, nos sugere, assim, novas camadas de leitura.

Camadas que tendem a se intensificar e a se torna mais complexas. Vejamos. Com o progressivo desenrolar das narrativas, testemunhamos uma espécie de relação projetiva: uma correspondência física, mas também de personalidade, entre devoto-personagem e a entidade mencionada por eles. Por exemplo, ao falar com doçura de “Vovó Cambina”, Thereza (também negra, sábia e idosa) reafirma sua nobreza e qualidades morais; em seu modo ativo de se colocar em cena, Carla se aproximaria da irreverência/insubordinação de Maria Padilha – afinidade ratificada pela semelhança física entre ambas (jovens e morenas) e pela sensualidade evidente (Carla é dançarina noturna, em espaço que, segundo ela, é “território da pombagira”). Analogia que se configura até nas relações de reciprocidade: de um lado, surra e cobrança (Carla/Padilha); do outro, apoio, proteção e companhia (Thereza/Cambina). Tal espelhamento não constitui casos isolados em SF – ao contrário, se repete na edição da narrativa de outros personagens.

Nos sobra, por fim, a tarefa de mensurar a inserção dos cômodos vazios no decorrer dos relatos. Igualmente ambíguos, tais planos permitem múltiplas leituras. Para Mesquita (2006), ante o desafio e a impossibilidade de figurar a experiência individual narrada, para além do presente da rememoração, SF responderia com um espaço apartado da presença humana (seria, pois, uma recusa em investir a narrativa de sentidos externos às falas). Tais imagens em composição fixa nos revelariam os “templos possíveis” dessa vivência religiosa subjetiva e doméstica, e que promove uma continuidade entre o sobrenatural e o cotidiano. Mas a interação entre as entidades e cada devoto nestes “templos privados” só desponta nas narrativas, no relato vivo (fora das performances, inexistiria “experiência” de interesse para o filme). Já Scareli (2009) nos sugere outra interpretação para os *inserts*: em sua avaliação, o espaço vazio

corresponderia a um recurso estilístico empregado pelo cineasta como forma de solicitar um esforço do espectador para preencher de sentidos tais lugares aparentemente desabitados, mas “densamente” povoado pelas narrativas. Assim, na impossibilidade de figurar a experiência fantástica partilhada, ficaria o convite para o espectador imaginar e “povoar” os espaços de sentidos.

Mas tais leituras, ressaltado, despontam como possibilidades; elas não são determinadas pela montagem do filme. Assim, do ponto de vista da edição, haveria no documentário uma espécie de adesão aos seus personagens e uma valorização dos seus relatos – Coutinho não julga ou mascara as ambiguidades do que é narrado, ao mesmo tempo em que não priva o espectador de autonomia. Agenciador experiente, o diretor tinha ciência da especialidade da temática de SF para fazer despontar um notável teor de indiscernibilidade em cada entrevista. Enquanto espectadores, nos deparamos, pois, com atos rememorativos que bloqueiam nossos sistemas de julgamento. Afinal, como avaliar a veracidade ou não do que é narrado com eloquência e convicção, com entrega e intensidade, ainda que seja atravessado por fenômenos extraordinários e quase ficcionais? Em SF, portanto, parece inexistir distinção entre o real e o imaginário. Tudo se encontra imbricado. O único acontecimento palpável são as performances narrativas;<sup>24</sup> nada existiria para além do acontecimento narrativo.

Coutinho e sua equipe, contudo, se utilizam de outros recursos para tornar ainda mais complexa a experiência do espectador. Num gesto de reflexividade intensificada, por exemplo, a montagem insere na obra trechos que, tradicionalmente, pertenceriam ao que é da ordem do *bastidor* (das negociações prévias ou posteriores à entrevista) e que, por conseguinte, seriam tradicionalmente excluídos do corte final. Exemplo sintomático desta decisão é a revelação, ao término do encontro com Lídia, do que supomos ser um cachê pago à personagem (42m40s). O *insert* surpreendente pode acionar nos incautos a suspeita de que os personagens do documentário são “comprados” pela equipe (em termos pejorativos, são “pagos para falar”). Tal leitura, todavia, é imprecisa e indevida; o método acionado pelo diretor antes institui o pagamento como forma de assegurar a disponibilidade do personagem para a entrevista – visa firmar um compromisso (dia e horário) de ambas as partes, de modo que a investida da equipe (a subida ao morro) não seja vã. De qualquer modo, a montagem apenas insere o plano, mas não didatiza sobre o pacto estabelecido; em

---

24. Assim, concordo com o seguinte comentário de César Guimarães: “Em *Santo Forte*, ao ouvirmos as narrativas nas quais os sujeitos são interpelados pelas entidades – os ‘espíritos’ – quando estes se manifestam seja no quintal, em meio às roupas que secam, seja no quarto do casal, não estamos simplesmente diante da representação do fenômeno religioso, e sim diante da potência fabuladora do imaginário religioso. Trata-se menos de uma sociologia da religião do que de uma poética da religiosidade” (2001: 9).

outros termos, ela entrega ao espectador a responsabilidade pela decodificação do acordo firmado. Num encontro posterior de SF, acompanhamos o personagem Braulino na leitura do contrato de uso e autorização de sua imagem para o filme. Plano que novamente pode suscitar estranhamentos. Lembro que o pagamento de cachê a um participante de documentário, bem como a exigência, via contrato, de uma espécie de anuência que valide sua inclusão na obra, são procedimentos recorrentes na prática cinematográfica; mas, pelo menos no caso brasileiro, eram etapas não partilhadas com o espectador. Assim, na contramão deste “silêncio”, SF radicaliza com a explicitação dos bastidores. Gesto não apartado de ambiguidades, claro, mas de uma ousadia notável.

Mas se a montagem solicita a implicação do espectador, construindo para ele novas formas de engajamento, ela é igualmente generosa quando ponderamos o “manuseio” das entrevistas, valorizando a desenvoltura verbo-gestual dos personagens. Dentre as premissas éticas adotadas neste processo, se sobressai uma que me parece relevante: as perguntas não são excluídas na fase de edição, o que nos permite acompanhar de modo mais generoso a interação diretor-personagem. Sobre o cineasta, aliás, é preciso destacar igualmente sua maturidade no processo de agenciamento. Ao contrário de muitos realizadores que se ausentam do quadro, sem interagir em cena com outro à sua frente (decisão que sempre ameaça converter o encontro firmado em monólogo confuso), Coutinho eventualmente desponta no enquadramento. E mesmo quando não o vemos fisicamente, o ouvimos no decorrer da entrevista, disponibilidade que atesta uma clara dedicação à alteridade por ele abordada – digamos, assim, que o diretor aciona uma *escuta deferente* em vez de *indiferente*. Tal conduta, como já destaquei, encontra como contrapartida uma espécie de entrega plena do personagem. Uma participação que envolve certo grau de *teatralidade* – em cena, os entrevistados modulam suas vozes, alteram a entonação, modificam suas posturas e expressões faciais, e revelam, igualmente, disposições cômicas e/ou melodramáticas, com alguma dose de exibicionismo. Tal desempenho, não raro, pode também convertê-lo em condutor da entrevista em gestação. Pensemos aqui no caso exemplar da personagem Thereza que, gradualmente, passa a dividir com o diretor os rumos do encontro. Ao se certificar da adesão de Thereza ao *jogo*, e talvez fascinado por suas derivas narrativas, Coutinho abandona qualquer plano prévio e cede a condução da conversa à eloqüente personagem. Espécie de “co-diretora”, Thereza se sente à vontade até mesmo para encerrar a entrevista. Neste processo, nós, espectadores, nos deparamos com uma dupla guinada: uma limitação da autoridade do diretor acompanhada de uma *partilha* do ato criativo. Mas só percebemos este *revezamento*, reitero,

pela disponibilidade e feeling do diretor na tomada; e pela riqueza da montagem que preserva tais elementos no corte final.

Chego aqui ao desfecho desta breve análise, ciente de que ela não esgota e nem abrange a complexidade do documentário. Antes, procurei tão somente ressaltar sua singularidade temática, a habilidade do diretor na gestão das entrevistas e as escolhas de edição que contribuem para valorizar o esforço narrativo dos personagens e, ao mesmo tempo, para solicitar de nós, espectadores, uma participação mais ativa no decorrer da projeção. Virtudes que, a meu ver, atestam sua relevância, sobretudo se ponderarmos o recorte contemplado neste artigo.

### Referências

- Amiel, V. (2011). *Estética da montagem*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Bazin, A. (2014). *O que é o cinema?*. São Paulo: Cosac Naify.
- Bernardet, J.-C. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Comolli, J.-L. (2008). *Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Comolli, J.-L. (2004). Não pensar o outro, mas pensar que o outro me pensa. Entrevista concedida a Rubem Caixeta e Cláudia Mesquita. *Revista Devires*, 2(1): 148-169, jan/dez. Belo Horizonte, Disponível em: [www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/issue/view/8/showToc](http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/issue/view/8/showToc). Acesso em 10 de agosto de 2019.
- Comolli, J.-L. (2007). Algumas notas em torno da montagem. *Revista Devires*, 4(2): 12-41, julho/dez. Belo Horizonte. Disponível em: [www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/issue/archive](http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/issue/archive). Acesso em 5 de agosto de 2019.
- Corrigan, T. (2015). *O filme-ensaio – desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas: Papyrus.
- Costa, F. (2005). *O primeiro cinema – espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Diante do tempo – História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM.
- Didi-Huberman, G. (2014). *A imagem sobrevivente*. Rio de Janeiro: Contraponto.

- Eisenstein, S. (2002). *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Eisenstein, S. (2002). *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Epstein, J. (2003). O cinema do diabo – excertos. In I. Xavier (org.), *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal.
- Feldman, I. (2008). O apelo realista. *Revista Famecos*, agosto, (36): 61-68. Porto Alegre. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/4416/3316>. Acesso em 10 de julho de 2019.
- Guimarães, C. (2001). O rosto do outro: ficção e fabulação no cinema brasileiro contemporâneo. Paper apresentado no *X Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós)*, realizado em Brasília, em 2001, no campus da UnB, e incluído na programação do GT “Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual”. Disponível em: [www.compos.org.br/data/biblioteca\\_1226.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1226.pdf). Acesso em 20 de agosto de 2019.
- Godard, J.-L. (1986). Montage my fine care. In J. Narboni & T. Milne (orgs.), *Godard on Godard – Critical writings*. New York: Da Capo Press.
- Keller, S. & Paul, J. (orgs.) (2012). *Jean Epstein – Critical essays and new translations*. Amsterdã: Amsterdam University Press.
- Kuleshov, L. (1974). *Kuleshov on film – writings of Lev Kuleshov*. Berkeley: University of California Press.
- Mesquita, C. (2006). “*Deus está no Particular*” – *Representações da Experiência Religiosa em dois Documentários Brasileiros Contemporâneos*. Tese de doutorado, Escola de Comunicações e Artes da USP, São Paulo.
- Michelson, A. (org.) (1984). *Kino-eye: the writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press.
- Pelechian, A. (2015). Montagem distancial, ou teoria da distância. In A. Labaki (org.), *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naify.
- Pudovkin, V. (1954). *Film technique and film acting – The cinema writings of Pudovkin*. London: Vision Press.
- Rancière, J. (2010). *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Scarelli, G. (2009). *Santo Forte: a Entrevista no Cinema de Eduardo Coutinho*. Tese de doutorado, Faculdade de Educação da Unicamp, Campinas.
- Tarkovski, A. (2002). *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes.
- Vertov, D. (2003). Extrato do ABC dos kinoks. In I. Xavier (org.), *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal.

- Vertov, D. (2003). Nós – Variação do manifesto. In I. Xavier (org.), *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Xavier, I. (2014). *Apresentação*. In A. Bazin, *O que é o cinema?*. São Paulo: Cosac Naify.
- Weinrichter, A. (org.) (2007). La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo. Publicação do *Festival Internacional de Cine Documental de Navarra*. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra. Disponível em: [http://mpison.webs.upv.es/ensayo\\_audiovisual/archivos/la\\_forma\\_que\\_piensa.pdf](http://mpison.webs.upv.es/ensayo_audiovisual/archivos/la_forma_que_piensa.pdf). Acesso em 5 de julho de 2019.

### **Filmografia**

*Santo forte* (1999), de Eduardo Coutinho.