

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

GIOVANA BIGARELLA RUARO

SADE

CURITIBA

2007

GIOVANA BIGARELLA RUARO

SADE

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Comunicação Social, como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Comunicação Social – habilitação em jornalismo.

Orientador: Prof. Osvaldo Luciano Santos Lima.

CURITIBA

2007

Agradecimentos

Ao Alessandro Andreola, por todo o apoio e carinho.

Ao professor Osvaldo Luciano Santos Lima, por toda a ajuda, paciência e amizade.

Ao professor Carlos Rocha, por todas as dicas e ajuda técnica.

Ao Sérgio Sade, por ter mergulhado de cabeça neste projeto junto comigo.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	5
2. O DOCUMENTÁRIO.....	6
3. AS VOZES DO DOCUMENTÁRIO.....	11
3.1 DOCUMENTÁRIO CLÁSSICO.....	11
3.2 CINEMA DIRETO.....	12
3.3 CINEMA VERDADE.....	13
3.4 DOCUMENTÁRIO REFLEXIVO.....	14
4. O DOCUMENTÁRIO POÉTICO.....	16
5. SÉRGIO SADE.....	20
5.1 PESQUISA.....	20
5.1.1 PRIMEIRAS CONVERSAS.....	20
5.1.2 REFERÊNCIA DA MAGNUM PHOTOS.....	21
5.1.3 SELEÇÃO DAS IMAGENS.....	25
5.2 O PRODUTO.....	27
5.2.1 ROTEIRO.....	27
5.3 CAPTAÇÃO DE IMAGENS.....	29
5.3.1 FOTOS.....	30
5.3.2 EXTERNAS.....	31
5.3.3 ESTÚDIO.....	34
5.4 EDIÇÃO.....	37
6. CONCLUSÃO.....	44
7. BIBLIOGRAFIA.....	45

1. Introdução

O trabalho a seguir é a base teórica do projeto audiovisual *Sade*, um documentário de curta-metragem sobre o fotógrafo curitibano Sérgio Sade. É também produto do trabalho de conclusão do curso de Comunicação Social na Universidade Federal do Paraná. Não proponho nesta fundamentação realizar um amplo estudo ou monografia sobre o documentário audiovisual. Os capítulos a seguir servem de base mínima sustentável do produto a ser visto.

A teoria do projeto está dividida em capítulos que evidenciam as etapas da construção da narrativa audiovisual e o discurso do realizador. Desta forma, este trabalho se apresenta como memorial descritivo do processo de criação do produto. A base teórica permeia entre as definições do documentário, a pesquisa imagética e escolhas de linguagens. Cada etapa é descrita de forma até redundante, para deixar claro que cada processo não é absoluto, pois no documentário o aprendizado segue o processo criativo até os momentos de finalização.

Sérgio Sade é um dos grandes nomes da fotografia paranaense e um dos mais importantes fotojornalistas brasileiros. Sade é curitibano, pioneiro em sua área - trabalha como fotógrafo há 40 anos. Sua obra é ainda desconhecida no meio acadêmico e este é o primeiro trabalho a ser feito - dentro da academia - sobre sua importância.

O fato de Sade ser fundador da primeira editoria de fotojornalismo no país e de ter sido escola para as futuras gerações já justificaria o meu trabalho de conclusão de curso ser sobre ele. Há, porém, muito mais por trás da pessoa de Sade. Mostro, então, o resultado de meu trabalho em duas partes: um documentário audiovisual de aproximadamente 20 minutos e esta base teórica mínima que apresenta o processo criativo.

2. O Documentário

O documentário é considerado um gênero de filme – assim como o thriller, a comédia romântica, o musical e o filme *noir*. Este tipo de divisão se satisfaz em alguns casos mas a heterogeneidade do documentário parece não caber dentro da definição de gênero audiovisual.

E de início surge um questionamento: o que é o documentário? Há uma definição satisfatória?

O documentário carrega junto ao nome o peso do senso comum de que é a realidade na tela. As imagens documentais retratariam o verdadeiro, o mundo real lá fora, ou seja, são indiciais. Nada, porém, que passa através das lentes de uma câmera, enquadrado, selecionado e editado, pode ser chamado de real, já que a interferência acompanha o processo do documentário desde o primeiro enquadramento até a escolha dos cortes.

Para entender o conceito de documentário, deve-se deixar de lado, por ora, os parâmetros de objetividade ou intervenção. O termo de *não-ficção* também não é satisfatório, porque ficção e documentários não são antagônicos. Não há o ponto em que termina o documentário e começa a ficção, pois o documentário é a representação do real através de um meio e a ficção é a representação de um objetivo em si¹. Se a definição de documentário já engloba tudo que possa ser representado no mundo, a *não-ficção* é um termo também geral, pois define filmes publicitários, reportagens, institucionais, entre outros. Estes filmes têm o objetivo da comunicação, mas de maneira muito distinta do documentário.

Um dos conceitos de documentário é: a representação do real através de um meio – a câmera. Representar é tornar presente algo ausente. O que a câmera capta é o mundo, o “momento da tomada”, a presença de algo ou alguém, tudo isso dentro de uma perspectiva, que é o campo de visão que a câmera permite. O documentário não é um filme com acesso especial à realidade, mas *fala do mundo* “através de vozes e estilos próprios, e que determina um tipo especial de relação espectral fundamentada nas expectativas e emaranhados éticos que cercam o filme documental”².

¹ RAMOS, Fernão Pessoa. *O que é Documentário?* Ed. Perspectiva. 2000, p. 169

² LESNOVSKI, Ana Flávia. *Tese de Mestrado: Para Dentro e Para Fora da Imagem: a Presença do Poético no Cinema Documentário*. 2007, p. 16

O documentário é um campo instável no qual a única característica comum a todos, segundo Bill Nichols, em *Introdução ao Documentário*, é a falta de unidade do grupo de filmes assim conceituados. Se não há definição exata do que é documentário, a negação da existência poderia ser feita, já que o tema se sustenta em bases irrealis e subjetivas. O documentarismo, porém, tem uma estrutura de práticas que constroem a heterogeneidade e podem ser citadas como parte da composição do gênero. A definição encontra um caminho ao ser comparada com outros parâmetros de cinema já consolidados, como a ficção.

O conceito de ficção é tão amplo e com bordas não-delimitadas quanto o documentarismo. A relação entre o sujeito e o realizador traz em si grandes diferenças e demarcações conceituais de cada um. O realizador do documentário busca em seu filme montar uma narrativa que estabeleça enunciados sobre o mundo histórico, ou seja, “nas diferentes abordagens que se debruçam sobre o documentário, há uma confluência em determinar a camada enunciativa pela sua característica em estabelecer enunciados/asserções/argumentos sobre o mundo”³.

A imagem no filme documentário é pressuposta como o que estava lá – ou o “isso foi”, como na fotografia de Roland Barthes. Os cenários, na grande maioria das produções, não são construídos. Aproveita-se o ambiente natural do entrevistado – se houver – ou da situação da captação. Os figurinos dos personagens não são definidos (sempre levando em conta a maioria das produções), não foram desenhados anteriormente, ou planejados de acordo com o filme. As falas são provocadas, não-naturais – já que ninguém é completamente o si real em frente a uma câmera -, porém não são decoradas ou ensaiadas, a menos que esta seja a intenção da produção. As intervenções de luz e maquiagem são poucas. Não há ensaio de posições ou atos. O que esteve lá será transformado em imagem, representação imagética do que estava na frente da câmera. O que estava em *extra-quadro* também entra na imaginação coletiva como continuidade do ambiente pouco modificado, o cenário natural construído para outros propósitos, nos quais não estavam incluídos a filmagem de um documentário. O realizador do documentário orienta o seu objetivo, planeja, roteiriza – todavia o documentário só é construído na captação de imagens e nas entrevistas.

³ RAMOS, Fernão Pessoa. *A Cicatriz da Tomada: documentário, ética e imagem-intensa*. in RAMOS, Fernão Pessoa. (org) *Teoria Contemporânea do Cinema, volume II*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p. 71.

“A presença da câmera e da equipe de filmagem e o efeito dessa presença no comportamento do sujeito representado, por exemplo, é um dos grandes problemas propostos à representação documental, e um dos motivos freqüentes de críticas e crises quando o assunto é determinar o grau de pureza ou impureza de seus resultados.”⁴

Levando em conta estes quesitos citados acima, a ficção se situa em outro oposto. Busca a perfeição técnica em todos os pontos da construção do filme. Há um roteiro de diálogos que é repetido pelos atores até a perfeição – o objetivo do realizador. O cenário e figurino são criados, mesmo quando filmados em locações e com roupas originais. Há uma interferência do que estava lá, pois a modificação do ambiente priva ao espectador a sensação de que está vendo o que a câmera apontou naquele cenário. Não há aquela aura pré-concebida que o espectador cria ao ver o que sabe ser um documentário.

O realizador de um filme de ficção sabe o que quer e fará de tudo ao seu alcance para conseguir o objetivo. O momento da captação torna-se apenas o trabalho de transpor a imagem em um outro meio. O diretor de cinema Alfred Hitchcock planejava com detalhes cada quadro em cada cena de seus filmes. Para ele, o ato de filmar era a parte mais cansativa, já que o filme estava pronto em *storyboard* e roteiros⁵. A ficção busca abstrair do processo de construção qualquer imprevisto, barreiras ou adendos.

Para o realizador do documentário, os imprevistos, barreiras e adendos fazem parte do todo. Se o documentário planejado antes da captação for o mesmo do resultado final, então não houve aprendizado durante o processo. O desenvolvimento da linguagem só se concretiza na filmagem. E é a liberdade de linguagens, estilos e formas que tornam o documentário um resultado único dentro do cinema. O documentarista tenta convencer o receptor de seu ponto de vista e seus argumentos sobre a representação de mundo através da imagem, mas o receptor possui suas próprias convicções a respeito do mundo que pode compartilhar com o filme ou produzir uma relação antagônica com o discurso apresentado. Assim, até na hora da exibição, os conceitos de verdade, real e objetividade encontram barreiras – agora fora da realização, no outro, no espectador com poder de conceitualizar a própria verdade.

⁴ LESNOVSKI, Ana Flávia. *Para Dentro...* p. 35.

⁵ BOGDANOVICH, Peter. *Afinal, quem faz os filmes*. Companhia das Letras. 2000. p. 60

“O que está em jogo, retomamos, não é a verdade dos fatos apresentados, mas a afirmação feita pelo documentarista: é *ela* que deve passar pelo crivo da visão de mundo do receptor, que a aceita, ou a nega, de acordo com suas convicções ou de acordo com a força do argumento (ou da persuasão) da retórica do próprio filme, conforme afirmava Bill Nichols.”⁶

Se há uma busca pela persuasão dentro da retórica do filme, há um questionamento ético que o documentarista deve fazer ao divulgar seu filme: o que irá mudar na vida do entrevistado ou do personagem que participa do documentário? Para Fernão Pessoa Ramos, a circunstância da tomada é o “conjunto de ações ou situações que cercam ou dão forma ao momento que a câmera capta o que lhe é exterior, ou, em outras palavras, que o mundo deixa sua marca, seu índice, no suporte da câmera ajustado para tal”⁷. O índice é a representação de um real, porém:

“o material base de trabalho do documentário são as imagens e não a realidade. A intervenção interpretativa e, necessariamente, criativa, é bem-vinda. Um documentário é feito de vários outros documentos que são incompletos, mas que ganham sentido e interesse quando interligados uns aos outros.”⁸

O Efeito Kuleshov⁹ – que mostrou o poder da montagem na criação de valores na imagem – prova que é possível manipular o discurso e a representação do personagem. Esta premissa é válida em qualquer tipo de filme, não somente o documentário, mas deve-se tomar cuidado especial na edição para que a ética seja seguida, pois a imagem audiovisual pode modificar a vida de quem participa do filme. O entrevistado não é um ator contratado para obedecer a ordens, mas parte do processo de criação representativa do real.

A produção de documentários de curta-metragem cresceu muito nos últimos dez anos, devido à disponibilidade de novas tecnologias digitais, facilidade de aquisição de equipamentos, manuseio mais fácil, câmeras e microfones leves e o

⁶ LESNOVSKI, Ana Flávia. *Para Dentro...* p. 34

⁷ RAMOS, Fernão Pessoa. *O que é documentário?* p.168

⁸ LESNOVSKI, Ana Flávia. *Idem.* p. 46

⁹ O experimento de Lev Kuleshov, realizado na década de 20, consistia na seguinte seqüência de planos: o rosto neutro do ator Ivam Mozzhukhin e um prato de sopa; a mesma imagem do rosto do ator e uma criança; novamente o mesmo rosto e uma mulher em um caixão. Os espectadores viram nuances de interpretação: Ivam Mozzhukhin parecia estar com fome no primeiro plano; demonstrava ternura ao ver a criança e tristeza ao ver o caixão. No livro HitchcockTruffaut, Hitchcock diz ter usado este efeito em seu filme *Janela Indiscreta*. Em certa cena, James Stewart vê um cachorro e demonstra afeto. Logo depois vê uma mulher e o mesmo rosto do *take* anterior aparenta ter um ar sedutor.

custo menor de produção. Estes fatores atraíram jovens para o gênero, pois a experimentação deixou de ser algo caro e que exigia um grupo de trabalho. Hoje, o documentarista pode, com todas as limitações que isso representa, realizar o projeto sozinho.

Este novo estilo de trabalho que surgiu com adventos da tecnologia criou uma tendência de obras com características ético-estilistas contemporâneas, “de extensas horas de captação *in loco* e de entrevistas, opção que não permite a economia de recursos com ensaios ou muitos rearranjos de montagens”¹⁰. Se há maior facilidade de captação de material, o campo de experimentações se abre para o documentário, pois facilita o processo de criação de novas formas e amplitudes que antes só podiam ser alcançadas com muitos recursos e tempo. O conceito de documentário se torna então um desafio intrigante, que leva à diversificação da produção documental. A partir do momento em que as produções de documentários em longa-metragem ocupam as salas de cinemas, cria-se um lugar para a discussão em grande escala.

Quando o documentário passa a atingir um grande público, este começa a questionar os pré-conceitos que tinham sobre o tema. Se há tanta diversificação de linguagem e estruturas dentro do documentário, quais são os limites do documentário?

Outro componente importante do crescimento do cinema documentário é a quantidade de filmes documentários exibidos em canais de televisão por assinatura. Estes filmes não seguem necessariamente a estrutura base do documentário e criam um estilo próprio de fácil reconhecimento. O público fica fascinado por encontrar no documentário experiências de observação antes impossíveis: o ninho de uma ave, uma escavação antiga, estudos dos órgãos humanos. Novamente, o baixo custo e a facilidade de experimentação de novas linguagens e formatos criaram um mercado de documentários para a televisão que antes não existia. Atualmente o mercado audiovisual necessita de maior produção para satisfazer a programação, devido ao crescente número de canais pagos de televisão a cabo.

¹⁰ LESNOVSKI, Ana Flávia. *Para Dentro...* p. 10

3. As vozes do documentário

Para enquadrar os estilos de documentários em diferentes tópicos, temos que procurar antes qual seria o melhor método de agregação. Não há como delimitar parâmetros exatos, porque filmes documentários passeiam entre as classificações possíveis, agregando características de cada uma delas. Bill Nichols, em seu livro *Introdução ao Documentário*, apresentou quatro estilos que acompanham a evolução histórica do documentário, na chamada teoria das vozes.

“A teoria das vozes tem duas faces: um caráter heurístico e um caráter parcialmente histórico. Ou seja, trata-se de possibilidades que se apresentam a qualquer filme documental independentemente da data de sua realização; no entanto, uma certa sucessão cronológica dos modos nos indica a prevalência de alguns aspectos sobre outros em determinados períodos da história.”¹¹

Não podemos levar em consideração os primeiros filmes dos irmãos Lumière dentro desta classificação de vozes. Filmes como “A saída dos operários da fábrica Lumière” apresentaram ao público uma nova tecnologia e eram um meio de registro cotidiano. A imagem era pura e livre, sem tentativas de narrativa. Podemos chamar estes curtas-metragens (o mais longo tinha somente quarenta e nove segundos) de pré-documentários. São os Lumière, porém, que inauguram um dos primeiros pensamentos do documentarismo: sair do estúdio e captar a vida que transcorre na rua.

3.1 Documentário Clássico

O Documentário Clássico seria o estilo inaugural, o primeiro produzido para ser documentário. Tem início no final da década de 20, com a tradição *griersoniana*, ou seja, os propósitos da Escola Inglesa de John Grierson. Neste estilo de documentário impera a “voz de Deus”, na qual o narrador do filme deve educar e instruir o espectador sobre o tema apresentado. A abordagem do tema é explícita, pois é o documentarista que guia o espectador dentro das imagens, com sua voz onipotente centralizadora. Este estilo já era presente nos filmes mudos de Robert

¹¹ LESNOVSKI, Ana Flávia. *Para Dentro...* p. 10

Flaherty, como *Nanook do Norte*, de 1922, nos quais a “voz de Deus” estava nas legendas inseridas.

“Para Grierson, ao contrário de Flaherty, o documentário deve abordar os problemas sociais e econômicos e a solução para esses mesmos problemas. Embora admirador de Flaherty, Grierson questiona os seus filmes por não apresentarem soluções para os problemas dos povos que filma. Grierson encontrou no documentário princípios que lhe permitiram explorá-lo como instrumento de utilidade pública.”¹²

Hoje em dia, este estilo é ainda muito comum em documentários televisivos, principalmente em canais de assinatura, como Discovery Channel e National Geographic. É o estilo que ficou marcado no grande público como definição de documentário, talvez pelo seu alcance a um maior número de pessoas.

3.2 Cinema Direto

No fim dos anos 50, surge a contraposição ao Clássico: o Cinema Direto. Este estilo só foi possível graças a inovações da tecnologia que disponibilizaram câmeras mais leves e gravadores de áudio portáteis. Se no Documentário Clássico o narrador era onipotente em relação ao tema do filme, o Cinema Direto inverte esta situação, tornando o documentarista apenas quem registra os fatos e acontecimentos no momento que estes se desenrolam.

Não há interferência de vozes em *off*. O autor não deveria realizar entrevistas, legendagens ou comentários. A realidade estaria inquestionável na tela. É o cinema de observação, cuja característica marcante são os longos planos-seqüência – já que a interferência da edição também deve ser evitada.

A intenção de abordagem da não-interferência é louvável, mas impossível. Como já citamos no capítulo anterior, a intervenção do documentário na realidade começa com o enquadramento da câmera: a escolha da perspectiva. E tem o seu auge na montagem, processo de escolha de cenas e cortes. Diminuir esta intervenção não aumenta, necessariamente, a “realidade” do que foi filmado. E, de certa forma, se caracteriza como ato intervencionista incontestado.

¹² PENAFRIA, Manuela. *O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico*. Comunicação apresentada no III SOPCOM, VI LUSOCOM, UBI, Abril 2004.

Como contraposição ao Clássico da Escola Inglesa, o objetivo funciona. O Cinema Direto é antagônico à afirmação de Grierson ao definir o cinema documentário: “O Documentário é o tratamento criativo da realidade”. Ainda hoje há muitos seguidores do Cinema Direto que acreditam no poder de não-intervenção.

3.3 Cinema Verdade

Na década de 60, surge o movimento do Cinema Verdade, que segue alguns dos princípios do Cinema Direto, porém com características próprias marcantes. O Cinema Verdade utiliza muito do recurso das entrevistas, graças às novas tecnologias de câmeras leves e gravadores de áudio portáteis. As entrevistas não são mais em estúdio: o cinema documentário foi à rua, perguntar ao povo o que o documentarista desejava saber.

Há então uma ruptura essencial da ética das vozes apresentadas até então. O Documentário Clássico era didático e com a “voz de Deus”. O Cinema Direto não perguntava, nem explicava – apenas demonstrava a “verdade” capturada pela lente. O Cinema Verdade dá a voz *para as pessoas*. Cria-se uma relação do realizador com o seu tema, pois o documentarista torna-se presença física dentro do filme. O testemunho que os entrevistados dão podem até ser incompletos ou fragmentados demais para serem montados num mesmo filme, mas está registrada em filme a verdade pessoal de cada um que participa. O documentarista até pode acrescentar em *off* alguns comentários, mas nunca a opinião dele é maior do que a dos entrevistados.

Hoje em dia o sistema de entrevistas é ainda muito utilizado em documentários, como os filmes de Eduardo Coutinho – importante documentarista brasileiro da atualidade. A entrevista pode estar mesclada entre outros elementos audiovisuais do documentário ou aparecer simplesmente como o elemento puro de abordagem. A presença da câmera nunca foi escondida, ela faz parte do conjunto e é ela que motiva as respostas do entrevistado. Retomando, ninguém é completamente natural em frente a uma câmera, há um desvio de comportamento e de fala. A presença da câmera incita o entrevistado a utilizar palavras que não estão no seu vocabulário diário ou a confundir falas que saíam fluentemente em situações comuns. A câmera faz parte do Cinema Verdade tanto quanto em outros

estilos, mas é neste caso que ela adiciona valor na voz e modifica-a apenas com a sua presença.

3.4 Documentário Reflexivo

O Documentário Reflexivo, também chamado de Documentário Auto-Reflexivo, é a mescla de vários estilos com a participação do autor e do processo de captação dentro do filme. Segundo Eduardo Baggio¹³, a reflexividade no cinema documentário criou filmes em que se tem um aumento da complexidade das formas apresentadas.

“Esse novo documentário auto-reflexivo mistura paisagens observacionais com entrevistas, a voz sobreposta do diretor com intertítulos, deixando patente o que esteve implícito o tempo todo: o documentário sempre foi uma forma de re-presentação, e nunca uma janela aberta para a ‘realidade’. O cineasta sempre foi mais um produtor de discurso cinematográfico do que um repórter neutro ou onisciente da verdadeira realidade das coisas.”¹⁴

O Documentário Reflexivo, marcado pela ética da contemporaneidade, nega afinal a objetividade, verdade e realidade que tantos buscaram por tantos anos. Não há mais espaço para este tipo de asserção, pois o Reflexivo abre um novo leque de possibilidades de representação do “isso foi” e as novas tecnologias são colaboradoras de novas éticas e estéticas.

Este estilo encontra meios interessantes de transparecer dentro do filme a discussão da postura do diretor e sua interferência na captação do sujeito, criando, assim, uma reflexão do que é fazer documentários. O Documentário Reflexivo não repulsa outras abordagens, pois ele próprio não possui um caráter fixo de visão de mundo. A reflexão pode envolver o mundo lá fora, representado por imagens, e todo o seu redor, o que inclui o documentarista, a câmera, a equipe, o processo de filmagem e todo o resto da existência.

A montagem também é construída para ser percebida no plano da expressão, algo que não acontecia nos estilos anteriores. O Cinema Verdade já apresentava uma montagem sem a preocupação de escondê-la, todavia ainda não

¹³ BAGGIO, Eduardo Túlio. *O Cinema Documentário e seu caráter distintivo: a similaridade entre o objeto imediato e o objeto dinâmico*. Ed. Novos Mestres. 2007. p. 48.

¹⁴ NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Ed. Papirus. 2005. p. 49.

era tão participativa e nem se tornava um elemento crucial do filme como no estilo Reflexivo.

O Documentário Reflexivo não tem limites ou regras – tem características que o definem tal como é. Ele também não é exclusividade da contemporaneidade, pois já estava presente em documentários desde os filmes de voz poética da vanguarda da década de 20. *O Homem com uma Câmera*, de Dziga Vertov, por exemplo, apresenta a representação do *cameraman* dentro do próprio filme a ser captado. Dentro da montagem, Vertov utiliza de técnicas para rachar o teatro Bolshoi em uma das cenas mais importantes do filme, simbolizando o afastamento das formas clássicas e a ascensão do construtivismo dentro do documentarismo.

Atualmente o Reflexivo tem uma característica inédita nos estilos de documentários: a manipulação digital das imagens. Como não existe uma limitação da preservação do filme original captado e há um deslocamento da ligação com o real, esta característica agrega valores à voz auto-reflexiva.

“O gênero do documentário tem desenvolvido a noção de ensaio com as características que lhe são particulares: a liberdade de expressão, a possibilidade de experimentação, o desenvolvimento do espaço subjetivo, a montagem como agenciadora de uma desordem.”¹⁵

Com a abertura de visão do Documentário Reflexivo, perde-se a hipocrisia de afirmar os conceitos de objetividade, realidade e interferência dentro do filme. O documentário é, cito novamente Grierson, o tratamento criativo da realidade.

¹⁵ LABAKI, Amir e MOURÃO, Maria Dora. *O Cinema do Real*. (orgs) Ed. Cosac & Naify. São Paulo. 2005. p. 03

4. O Documentário Poético

A presença do poético é parte fundamental da construção do documentário, por mais estranho que isto possa parecer inicialmente. Ao ver que através da lente de uma câmera havia mais imagens a serem formadas além do tratamento “cru” da perspectiva de réplica, a experimentação subversiva das vanguardas, da virada do século até a década de 20, quebra o elo que ligava tão fortemente o cinema clássico à literatura e ao teatro.

“[...] Ao contrário da idéia comum que liga a gênese do cinema documentário unicamente ao cinema de registros e atualidades ao estilo Lumière, é na verdade por outra linha, linha que talvez se aproximasse mais à fantasia experimental de Georges Méliès¹⁶, que veremos surgir, de fato, o primeiro modo documental.”¹⁷

O documentário cresce ao agregar informações clássicas e das vanguardas e através desta influência permite gerar uma voz comunicativa com o espectador. No primeiro cinema, o documentarismo se opõe às expectativas que o cinema ficcional propunha ao público e explora a articulação de sentidos dentro da criação de imagens de viés poético. Novamente, o documentário não possui um acesso especial à realidade porque há uma intenção de objetividade e não-interferência do autor. Por isso, desde sua criação, o documentário permite a “capacidade poética da imagem tomada em sua potência formal-associativa” (LESNOVSKI, p. 72) como forma de representação.

O conflito da vanguarda é condizente ao conflito do documentário em relação ao mundo resolvido no cinema. Para contrapor a ficção clássica, o modo do autor ver o sujeito passou a ter uma prioridade maior do que a habilidade da câmera captar fielmente o que estava na frente de sua lente. Na gênese do cinema, que ainda engatinhava mudo, a vanguarda e o documentário andavam lado a lado, cada qual com seus objetivos, compartilhando suas semelhanças e celebrando as diferenças.

¹⁶ Georges Méliès, mágico e cineasta, dedicou-se especialmente à elaboração de técnicas de montagem e truques com a imagem do cinema, sendo considerado o “pai dos efeitos especiais”. O caráter de entretenimento e fantasia que marca suas obras, como *Viagem à Lua* (*Le Voyage dans le Lune*, 1902), é comumente contraposto ao estilo “natural” dos Lumière. [nota original do excerto]

¹⁷ LESNOVSKI, Ana Flávia. *Para Dentro...* p. 74

Muito da bagagem do poético no documentário vem da migração entre suportes de artes que se deu no início do cinema. Pintores perceberam uma tela no filme, pronta para ser pintada com luz. Estes artistas-cineastas criaram sua visão de mundo através da escolha de sombras e formas e abriram mão do controle, já que acreditavam fazer parte de um mundo aleatório – a realidade. Somente na invenção do som no cinema que estes artistas perdem um pouco de seu espaço por não trabalharem com áudio, somente imagem.

“É nas chamadas sinfonias das cidades que o documentário poético do início do século encontra seu exemplo mais célebre”¹⁸. O termo movimento não é de todo apropriado, pois tratava-se, na verdade, de uma tendência. Os documentários deste estilo retratavam, em geral, um dia de uma grande cidade, de forma orquestral, como se a música e o ritmo regessem o ambiente urbano. Não há uma explicação do que está acontecendo, apenas misturam aspectos característicos da cidade em um mesmo filme. John Grierson criticou esta visão de documentário que não apresenta qualquer didática expressiva.

O Homem com uma Câmera é o exemplo complexo de cinema documentário de voz poética da época. Já citado como referência de Documentário Reflexivo, o filme dirigido por Dziga Vertov possui uma abrangência teórica maior do que somente a reprodução de momentos, criou-se na montagem a reflexão do dinamismo da vida e as suas contradições multifacetadas. Esta conotação metafórica está implícita na estrutura diegética do filme, que segue o princípio construtivista no qual o processo criativo é parte do significado do trabalho e da importância estética¹⁹.

Vertov queria o afastamento do cinema ficcional feito na época, aproximando seu filme da realidade e desconstruindo-a em fragmentos na hora da montagem, criando um tipo de informação que só é possível dentro de um filme e, segundo palavras dele, “o principal, o essencial é a cine-sensação do mundo”.

Depois de intensa e extensa produção poética no documentário, surge a Escola Inglesa de John Grierson, popularizando a voz clássica didática da sabedoria e onipotência. O poético perde seu embalo e seus apoiadores principais, a produção

¹⁸ LESNOVSKI, Ana Flávia. *Para Dentro...* p. 78.

¹⁹ PETRIC, Vlada. *Constructivism in Film: The Man with the Movie Camera – a cinematic analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. p. 80.

desacelera e há um período de hibernação. Há uma breve onda no período pós-guerra, mas são casos isolados dentre os vários documentários de voz clássica.

“Dados os devidos descontos, podemos dizer que a visão do documentarista clássico como um bedel do prazer estético no documentário se deve muito ao processo de transição entre os dois modos e talvez tenha um impacto indesejável no decorrer do tempo com a criação de uma imagem negativa do filme documental clássico que não é de todo justificável. Isto porque, paradoxalmente, a poética não desaparece quando o modo expositivo é proposto: pelo contrário, infiltra-se nele e é absorvida, ao menos em um primeiro momento, como parte das estratégias retóricas do novo modelo ideal.”²⁰

Depois de anos de fórmula clássica de sucesso, a imagem sutil do poético perde-se no emaranhado educacional direto. O excesso didático de informações primeiro engloba e depois expõe o caráter poético por acreditar que de nada acrescenta à formação do espectador. O crescimento da voz clássica exclui outros estilos e cresce dentro de seu próprio conceito histórico, até fazer parte dele. Isto se torna claro nos filmes *Triunfo da Vontade* – uma exacerbação do poder e do discurso nazista, e *Why We Fight: Prelude to War* – filme que argumenta por que os Estados Unidos devem entrar em guerra contra o nazismo. O extremo autoritário propagandista manipula o público em nome da “educação”. *Why We Fight...* inclui animações feitas por Walt Disney que tentam forçar o saber de tal forma autoritária que não podem ser considerados poéticos, mesmo sendo uma intervenção incomum na época.

Depois do fim da guerra, em meados da década de 50, surge o Cinema Direto que busca o modo observacional em contraponto ao discurso autoritário traumático. Dentro deste estilo de voz, o documentarista não deseja ser poeta nem professor (LESNOVSKI, p. 96). Ao contrário da voz clássica, o espectador tem a oportunidade de, no Cinema Direto, formar a sua própria interpretação de imagens, pois não recebe mais tudo mastigado pela “voz de Deus”. O vácuo ético que existia antes do Documentário Clássico, e que dava espaço ao poético, agora foi ocupado pela voz observacional do contexto da época.

A proposta do Cinema Direto foi o seu começo e fim. Ao tentar abolir a intervenção do documentarista no filme, o espectador se deparou com um

²⁰ LESNOVSKI, Ana Flávia. *Para Dentro...* p. 85-86

emaranhado de planos-sequência na arrogância do autor como o olho-que-tudo-vê e se cansou da falsa idéia de eliminação da mediação.

O Cinema Verdade, que seguiu o “breve verão” do Cinema Direto, também marginalizou a intervenção poética no documentário, pois buscava o confronto direto da realidade a fim de provocá-la em busca de respostas.

A principal herança que o Cinema Verdade deixou foi o método de entrevistas, que juntou-se à ética do Documentário Reflexivo contemporâneo e criou o modelo mais utilizado na produção documental em geral.

O Documentário Reflexivo é uma retomada do poético anterior ao Documentário Clássico, aquele que sofria poucas interferências de vozes externas querendo guiar o estilo sutil da poesia de imagens. O estilo contemporâneo abre portas e janelas para o poético dentro da reflexão, pois o questionamento da realidade interessa mais do que o encontro direto com o mundo. “O espelho documental [...] volta-se completamente para trás e, no processo, quebra-se, fraturando em pequenos pedaços. Estes pedaços, agora, farão o papel de uma representação em crise” (LESNOVSKI, p. 108).

É nesta voz de auto-reflexão que o documentário se liberta das amarras éticas observacionais, didáticas e da verdade: estão novamente permitidos roteiros que evitem a imagem *in loco*, a narração e imagem trabalhada – pecados graves se considerados em outros momentos. Nesta reviravolta temporal o documentário retorna aos primórdios pré-clássico, onde não havia o autoritarismo segregador, e une a experiência da vanguarda do início do século aos diferentes tipos de novas tecnologias que permitem inúmeras novas formas de atuação na superfície da imagem.

O poético sempre esteve presente na história, ora vibrante, ora encolhido atrás das vozes dominantes. No momento atual estamos vivendo a retomada do conceito que perdurou entre dois extremos: o início do cinema e o período contemporâneo. Se há novamente um leque enorme de possibilidades a serem experimentadas no campo do documentário, para que se ater às amarras que tanto castraram documentaristas e espectadores durante as décadas? Se o momento é da voz reflexiva de sutilezas poéticas, o meu objetivo audiovisual é representar a realidade com variações de estética, linguagem e estrutura.

5. Sérgio Sade

A escolha do tema começou pela delimitação do estilo de personagem retratado: apenas uma pessoa como centro do mundo ao seu redor. Sérgio Sade surgiu como um nome ainda sem identidade, porém com duas características decisivas. A primeira é a sua importância no fotojornalismo brasileiro e a segunda é o fato de ser curitibano.

5.1 Pesquisa

5.1.1 Primeiras conversas

Na primeira conversa com Sérgio Sade, ele demonstrou surpresa ao ser escolhido como tema de documentário. Segundo Sade, ele não era um personagem com bagagem suficiente para um trabalho acadêmico. Foi apresentado a ele o pré-projeto e o objetivo do documentário. A conversa inicial era para ser apenas uma explanação do que iria ser feito, porém logo se tornou uma enxurrada de histórias sobre sua vida e trabalho como fotojornalista. Sade demonstrou já no primeiro dia a modéstia em relação ao seu trabalho e, ao mesmo tempo, apresentou um mundo ainda desconhecido que precisava ser garimpado. A partir deste momento, o tema foi definido e Sade aceitou ser o personagem único do documentário.

Nas reuniões seguintes, Sérgio Sade falou sobre a cronologia de sua vida, desde o começo do curso de Comunicação Social – do qual participou da primeira turma de jornalismo da UFPR, em 1964 – até seu trabalho atual com bancos de imagens e ensaios fotográficos para empresas. Falou brevemente, sem citar datas, apenas algumas contextualizações históricas do momento das realizações. A cronologia não foi utilizada como guia do roteiro, somente como apresentação de sua carreira.

Após finalizada a pesquisa histórica de Sade, começou a pesquisa imagética de suas fotos. Todo o acervo está no Departamento de Documentação (DEDOC) da Editora Abril e Sade possui os direitos de todas as fotos, porém elas ficam armazenadas na sede de São Paulo. Sade lembrou-se, então, que possuía muitos

copiões das fotos que fez entre 1970 e 1976, além de cópias avulsas de algumas das principais fotos. Estes copiões estavam guardados em grandes envelopes pardos com grampos já alaranjados da ferrugem. Desde que Sade pediu estas fotos, em 1976, nunca havia aberto os envelopes.

Abrimos juntos os envelopes e as fotos foram surgindo em grandes papéis fotográficos em formato A4 com filmes inteiros. Sérgio ficou empolgado ao rever tanto material que ele parecia desconhecer. A memória ficou aguçada e ele relembrou mais histórias de sua carreira. Durante o período de pesquisa não foram utilizados gravadores, apenas anotações, para manter o frescor e a novidade no momento da captação de imagens.

Foi decidido utilizar o material fotográfico do arquivo pessoal de Sérgio Sade, porque os copiões apresentam um roteiro da reportagem jornalística e da atuação do fotógrafo em cima do tema. Nos copiões estavam as fotos publicadas originalmente, mas também quadros que nunca foram vistos por ninguém além do fotógrafo e do editor. Esta riqueza de escolhas proporcionou um diálogo entre o trabalho publicado e o estilo de construção de informação que é único em cada fotógrafo.

5.1.2 Referência da Magnum Photos

Com todos os copiões em mãos, começou o processo de seleção. Antes de começar este processo, foi feita uma pesquisa estética e de edição de imagens da Magnum Photos, uma agência de fotógrafos criada em 1947 – com sedes em Londres, Nova York, Tóquio e Paris. A Magnum conta com fotógrafos ilustres desde sua criação, como Henri Cartier-Bresson, co-fundador do projeto, e Robert Capa.

A Magnum é uma das primeiras cooperativas de fotógrafos criada e administrada inteiramente por seus membros. As fotos em seus arquivos são crônicas sobre o mundo e as pessoas que nele vivem. A biblioteca de imagens da Magnum é atualizada diariamente com novos trabalhos provenientes dos quatro cantos do planeta. No site da agência, mais de 400 mil imagens estão disponíveis para pesquisa ou apreciação.²¹

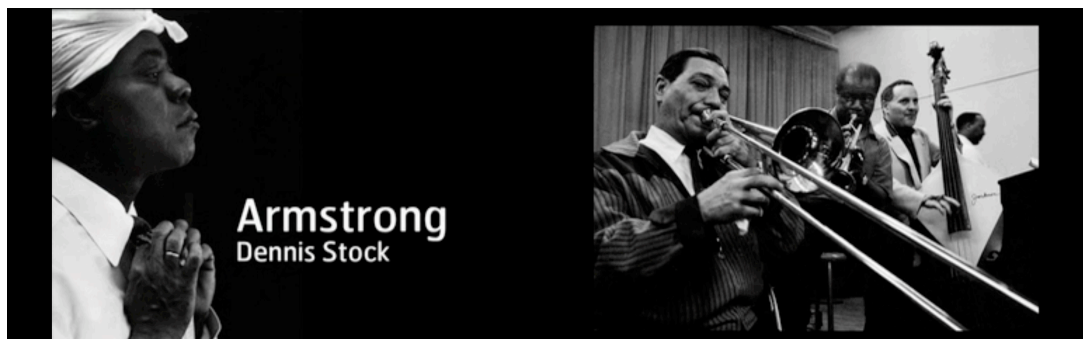
²¹ <http://inmotion.magnumphotos.com>, acessado em 20/11/2007.

Uma das atrações do site são os *podcasts* disponíveis para download. *Podcasts* são arquivos de mídia digital distribuídos pela internet para uso em computadores pessoais ou mídias portáteis. O termo *podcast* surgiu de duas palavras: *iPod* e *broadcast*. O *iPod* é um aparelho de mídia portátil criado pela empresa Apple, que reproduz músicas, fotos e vídeos. *Broadcast* é a distribuição de áudio ou vídeo para uma audiência, que pode ser generalizada ou sub-enquadrada em públicos específicos, como adultos e crianças. Assim, o *podcast* é a distribuição de programas audiovisuais pela internet, direcionada ao público desejado.

Os *podcasts* da Magnum se encontram em uma subdivisão do site chamada Magnum Inmotion. Nesta sessão, estão disponíveis arquivos de áudio e vídeo sobre os fotógrafos da cooperativa, ensaios temáticos ou histórias de apenas uma foto de grande importância factual ou estética da época em que foi tirada. Por apresentar características de vozes e estilos já apresentados ao espectador em outras situações, os *podcasts* da Magnum podem ser considerados documentários de curta metragem por atenderem às expectativas e emaranhados éticos que cercam o filme documental.²² A periodicidade não é fixa, porém é ininterrupta desde abril de 2006.

Dois destes documentários influenciaram a construção da pesquisa estética e formal do filme sobre Sérgio Sade: *Armstrong*, de Dennis Stock, e *Beatles*, de David Hurn.

Em *Armstrong*, Dennis Stock narra, em *off*, a história de como foi feita uma das mais conhecidas fotos de Louis Armstrong. A narração é embalada pelo trompete de Armstrong e é representada visualmente por fotos do ensaio fotográfico.



Armstrong (2006), por Dennis Stock. 3'25'' – A primeira foto é o tema do documentário: Armstrong com uma fronha na cabeça, se arrumando para o show,

²² LESNOVSKI, Ana Flávia. Tese de Mestrado: Para Dentro... 2007, p. 16

em 1958. A segunda foto faz parte do ensaio fotográfico: Armstrong está numa *jam session* com os músicos que o acompanhavam.

A montagem do documentário é simples e ágil: um *slideshow* com trilha sonora. A narração de Stock conta que, quando tinha entre 18 e 19 anos, um amigo de seu chefe trabalhava para Louis Armstrong e pediu para Stock fazer fotos de divulgação. Ele ainda estava no começo de sua carreira e aceitou fazer o trabalho de graça, já que não podiam pagar nada pelo ensaio. Stock era fã de Armstrong e, antes de tirar as fotos, pediu para ele cantar “Black and Blue”. Armstrong aceitou o pedido. Logo depois, Stock sacou sua Rolleiflex, a câmera mais comum entre os fotojornalistas da época, e fez vários retratos. Assim que acabou o filme, tirou mais fotos para seu acervo pessoal com a câmera de 35mm amadora que possuía na época.

Como ainda era jovem e inexperiente, esqueceu de calcular o parallax²³ da Rolleiflex e, na hora de revelar o filme, percebeu que tinha cortado a cabeça de Armstrong em todas as fotos. Foi quando se lembrou do filme de 35mm. Depois de revelá-lo, viu que uma das fotos tinha ficado muito boa: a de Armstrong com uma fronha enrolada na cabeça, se arrumando na frente de um espelho. Esta imagem era muito forte na época, pois um negro americano com uma fronha na cabeça remetia à escravidão, mas “ele [Armstrong] não se importou. Porque Louis era um indivíduo.”²⁴

Este documentário serve como referência para o projeto por causa de alguns pontos. Em primeiro lugar, possui uma qualidade estética musical e visual. É simples e, ao mesmo tempo, sofisticado. É interessante apontar que a história é ingênua, porém retrata personagens importantes. O tema envolve a carreira de um famoso fotógrafo em seus primeiros anos de trabalho, um grande músico de jazz e uma foto conhecida mundialmente. O narrador é Dennis Stock, soberano de seu trabalho. Não foram ouvidas outras opiniões sobre a ocasião do retrato, apenas a de Stock, pois é a única que realmente importa e cativa o espectador. Para apresentar a história de Sérgio Sade, estas premissas básicas de *Armstrong* foram repetidas.

²³ Parallax é o desvio da imagem influenciado pelo ângulo de visão do espectador dentro da objetiva da câmera. Ou seja, é a diferença de enquadramento de quando o visor da câmera fotográfica não é o mesmo que o visor da objetiva da lente.

²⁴ STOCK, Dennis. Armstrong. 3'25". Magnun Inmotion.

O outro *podcast* analisado como referência foi *Beatles*, de David Hurn. Com duração de aproximadamente seis minutos, o documentário mostra como foi o trabalho de David Hurn – um dos maiores repórteres fotográficos do Reino Unido – durante as filmagens de “A Hard Day’s Night”, longa metragem que recebeu o título de “Beatles – Os Reis do lê lê lê” no Brasil.

O documentário apresenta características similares a *Armstrong*, como o uso do fotógrafo como narrador soberano de sua história e a entrevista em *off* coberta por imagens autorais. O episódio contado por Hurn não chega a ser ingênuo, porém é um retrato puro do cotidiano de uma banda que influenciou muitas gerações.



Beatles (2007), por David Hurn. 6’01” – Exemplo do trabalho de Hurn como fotógrafo dos bastidores de “Beatles – Os Reis do lê lê lê”.

As idiossincrasias é que tornam *Beatles* uma peça de referência. Diferentemente de *Armstrong*, o fotógrafo aparece no filme – em dois planos diferentes. Um é um plano detalhe do rosto; o outro é praticamente o mesmo ângulo e captura detalhes ainda menores, como o olho, um gesto da mão ou mesmo as fotos das quais Hurn está falando. Os dois aparecem simultaneamente na tela – entrecortados por um fundo laranja, que dá a identidade de cor do filme.



Beatles (2007), por David Hurn. 6'01" – As duas cenas apresentam a composição de imagens do documentário. Na primeira, Hurn em dois planos detalhe e na segunda, Hurn no plano maior e a foto comentada por ele no plano menor.

As fotos dos Beatles aparecem em tela cheia, ilustrando a fala de Hurn. Algumas falas de entrevistas da banda são inseridas em momentos cruciais, como na apresentação dos quatro garotos, todavia não interferem na narrativa. A edição é criativa e mistura fotos, interferências gráficas, vídeo e textos – sempre utilizando-se do laranja, branco e preto.



Beatles (2007), por David Hurn. 6'01" – Exemplo da edição com interferências e o uso das cores na identidade do documentário.

Um filme simples, com temática interessante e edição que prende a atenção do espectador, mesmo que este não esteja familiarizado com o tema. Estas e outras características citadas nos parágrafos acima – como a utilização de dois planos simultâneos na entrevista e a edição intercalando entrevistas com o fotógrafo e imagens por ele feitas – influenciaram o processo de criação do documentário sobre Sérgio Sade.

5.1.3 Seleção das imagens

Após a pesquisa de contextualização histórica da cronologia da vida e carreira de Sérgio Sade, e logo depois de encontradas as referências estéticas e de conteúdo nos *podcasts* da agência Magnum, começou a seleção de imagens do acervo de cópiões de Sade.

Cada envelope pardo continha o trabalho de um ano. A cada envelope aberto, Sade e eu separávamos em uma pilha os copiões que retratavam boas histórias, boas fotos ou fatos importantes para a construção do que seria o personagem de Sade dentro do filme. Sérgio continuava a demonstrar a modéstia em relação ao trabalho de fotojornalista ao negligenciar folhas e mais folhas de copiões dizendo que eram desinteressantes e eu prontamente devolvia-as à pilha de selecionadas. Acabamos discutindo amigavelmente algumas vezes, pois ele insistia que os copiões sobre futebol não eram importantes e eu insistia que eles faziam parte do início da carreira – por isso deveriam aparecer na narrativa.

Depois de termos arrancado quase todos os grampos alaranjados dos envelopes, Sade imergiu dentro do universo das suas próprias fotos. Foi neste momento também que ele entendeu o estilo de imagens que procurávamos e em uma semana revirou a caixas de sua casa que continham material para o filme. Na reunião seguinte, me apresentou o trabalho de edição que fez sozinho para acrescentar à minha pesquisa. Juntamos todo o material selecionado e criamos um novo envelope pardo para o documentário.

Todas os copiões e fotos foram organizados por temas e iniciou-se o processo de pré-edição e tratamento das imagens. Este processo era necessário, porque optou-se por projetar as fotos de Sade simultaneamente à entrevista. Cada copião foi escaneado inteiro e a escolha da imagem representativa daquele conjunto foi feita após a ampliação. Somente assim detalhes que seriam reproduzidos na projeção não passariam despercebidos.

Abaixo, está um exemplo de copião escaneado e a foto ampliada escolhida da seleção disponível.



Chico Buarque e Francis Hime (1976) - A primeira imagem mostra uma das folhas dos copiões do ensaio e, ao lado, está a imagem selecionada em vermelho ampliada e restaurada.

5.2 O Produto

Finalizada a pesquisa inicial, começamos a elaboração do produto em si – o documentário. Durante a preparação do roteiro, tomadas e edição, a pesquisa nunca foi deixada de lado completamente; apenas não era mais o foco principal do trabalho. O processo de criação do produto permite modificações do objetivo final, pois o aprendizado acrescenta maneiras diferentes de abordagens antes não analisadas.

Antes da criação do roteiro, foi elaborado um planejamento de datas e etapas a serem cumpridas. Este planejamento possui um viés meramente organizacional, já que no documentário os imprevistos fazem parte do todo. A liberdade de mudanças durante o processo de captação de imagens é o que incentiva o desenvolvimento de diferentes linguagens e o documentário se concretiza, assim, como um resultado único dentro dos estilos cinematográficos.

5.2.1 Roteiro

Há dois tipos de roteiros para o estilo de entrevista escolhido para o documentário de Sérgio Sade. O primeiro é o roteiro da projeção, a seqüência de fotos estampadas na parede que guiam a fala e a estrutura da vida e obra de Sade. Este roteiro foi criado em cima da seleção de imagens da obra de Sade, dividindo-o em três bases de análise: o começo da carreira, fotos mais importantes e trabalhos atuais.

Na primeira parte, o começo da carreira, foram escolhidas fotos de Sérgio Sade quando jovem, seus primeiros trabalhos publicados e como foi o caminho até se tornar editor de fotografia da revista Veja. Há em seguida a transição para as fotos mais importantes da carreira, agrupadas por temas como política, entretenimento e social. Nesta parte não há uma ordem cronológica, ou seja, as imagens projetadas podem ser de trabalhos anteriores à revista Veja. Há, porém, uma preocupação de ritmo, que cresce à medida em que o personagem do fotógrafo é construído. O roteiro de imagens mostra a ascensão de Sade até os momentos culminantes de sua carreira.

A terceira e última parte do roteiro da projeção é neutro. No momento final da entrevista Sade fala sobre sua carreira atual. Nenhuma foto é utilizada, apenas um letreiro escrito “Sade”. Nesta parte, as imagens que cobrem o discurso de Sade são vídeos de externas, nos quais podemos ver Sade com uma câmera na mão, trabalhando.

O roteiro geral do produto documentário foi criado após a finalização do material para projeção. Da mesma maneira que o roteiro de imagens foi construído, o roteiro geral também dividiu-se em três partes.

O começo é o ponto antes do qual nada precisa ser dito. “O começo coloca o tema, faz a pergunta ou mostra algo novo e inesperado. ...[C]oloca-se uma breve apresentação do tema, o problema que será tratado, as principais pessoas envolvidas, ou seja, tudo o que o espectador precisa saber para que o documentário avance.”²⁵

A cena inicial de *Sade* começou a ser elaborada depois das primeiras reuniões no escritório do fotógrafo. Por ser localizado em cima do Bar Stuart, estabelecimento tradicional de Curitiba, na Praça Osório, pensou-se em trazer a personagem para perto do espectador ao mostrar que, mesmo tendo uma carreira de muitos anos e histórias interessantes para contar, Sérgio trabalha no coração da cidade em uma área popular.

O começo foi descrito como uma longa caminhada na Rua XV de Novembro, que acaba na Praça Osório, até Sade entrar no seu ambiente de trabalho. A cena já estava programada quando Sade me avisou que não poderíamos mais filmar como planejávamos, já que o locatário queria o imóvel novamente e Sade teria que sair o mais rápido possível. No momento em que eu pensava em outra solução para a apresentação da personagem tema, Sade me contou que não teríamos mais problemas, pois havia encontrado um outro imóvel, mais amplo e bonito. Estava localizado do outro lado da praça. Ou seja, Sade teve de se mudar do ambiente no qual já estava familiarizado há décadas e não procurou nenhum local que fosse mais longe do que uma praça de distância.

Este episódio da mudança reforça o valor da proximidade de Sérgio ao espectador. A personagem e a pessoa de Sade não consegue se desvencilhar de

²⁵ HAMPE, Barry. *Making Documentary Films and Reality Videos*. New York, Henry Holt and Company, 1997. p. 03. Tradução nossa.

seus valores estéticos. “Gosto da luz âmbar, da vista das copas das árvores e da movimentação no calçadão da [rua] XV [de Novembro]”, justificou-se.

A segunda parte do roteiro é, na verdade, toda a entrevista guiada pela projeção. Elaborou-se algumas perguntas que guiam a narrativa e anotou-se alguns pontos principais de histórias as quais Sade iria contar, caso ele se esquecesse de algum detalhe já mencionado em conversas anteriores.

O final “é a seqüência na qual a resolução amarra os pontos soltos, encaminha o tema e completa o documentário para o público”²⁶. No caso de *Sade*, a cena final segue as mesmas bases e objetivos que a cena inicial, ou seja, é a aproximação da personagem ao espectador. Há, porém, uma diferença crucial na cena final: o espectador já conhece Sade, ele não é mais apenas um transeunte no calçadão mais popular da cidade. Ele é o fotógrafo Sérgio Sade, colocado anteriormente – durante a entrevista – no patamar de artista e fotojornalista de sucesso.

Em resumo, o roteiro se baseia na seguinte estrutura: o começo mostra uma personagem ainda desconhecida andando pelas ruas da cidade de Curitiba. Depois há uma entrevista com projeções na qual a personagem conta sua história e sua obra – em um processo de ascensão ao auge de seu trabalho e importância no fotojornalismo brasileiro. O filme finaliza na desconstrução do *glamour* da profissão de fotógrafo e a distância que a qualidade estética do material por ele produzido possa ter refletido no espectador. A personagem volta a andar na mesma rua em que antes era um mero desconhecido.

5.3 Captação de Imagens

A captação de imagens para o documentário foi dividida em três etapas distintas. A primeira é, como já citado no capítulo anterior, a coleção da obra do fotógrafo. Depois da etapa de imagens fotográficas, seguimos para as imagens audiovisuais, ou seja, as tomadas do filme.

²⁶ HAMPE, Barry. *Making Documentary Films and Reality Videos*. New York, Henry Holt and Company, 1997. p. 03. Tradução nossa.

5.3.1 Fotos

Tendo em mãos a obra de Sade como fotojornalista, precisei selecionar dentro de uma variada gama de imagens as fotos mais representativas. A escolha seguiu os seguintes padrões de importância:

- histórica,
- estética,
- personalidades,
- premiações.

O quatro pontos citados acima construíram a narrativa dentro da entrevista com projeções. Os padrões não estão em ordem de relevância, já que uma foto histórica não deveria cumprir necessariamente os outros quesitos caso sustentasse seu valor.



Cláudio Lembo e os Militares e População Carcerária - Dois exemplos de fotos selecionadas. *Cláudio Lembo e os Militares* pelo valor estético, mas principalmente pelo valor histórico. *População Carcerária* especialmente pelo valor estético.

Os quesitos de julgamento na seleção foram exclusivamente subjetivos, por atenderem inicialmente às preferências pessoais do realizador do documentário. A escolha foi feita após o longo processo de pesquisa e da decisão de metodologia a ser aplicada; todavia Sérgio Sade não interferiu na seleção depois de editada.

5.3.2 Externas

A cena inicial é uma longa caminhada em plano-sequência na rua XV de Novembro, localizada no centro de Curitiba. É uma região de comércio popular e sempre muito movimentada por pedestres. *Sade* começa com a rua cheia de pessoas andando em direção à câmera. De trás do plano, surge Sérgio, caminhando a passos largos, um anônimo entre muitos outros. Não vemos o seu rosto em nenhum momento.



Primeiros minutos de *Sade* – Não vemos o rosto do protagonista nenhuma vez no longo plano-sequência.

Sade entra no edifício onde fica seu escritório e senta na poltrona, olhando para a câmera e se apresentando para o público pela primeira vez.



O momento em que o público é apresentado a Sérgio Sade – Nesta cena o espectador ainda não sabe quem é a personagem sentada em frente à câmera e olhando diretamente ao público.

Este momento inicial do filme é importante para a construção de quem é Sérgio Sade, pois o mostra primeiramente como mais um anônimo da rua XV de Novembro. Depois que Sade entra no edifício onde fica seu escritório, deixa de ser um transeunte e se torna o foco único do plano. Ao entrar na sala com o sofá vermelho, Sade começa a ganhar sua identidade – porque o plano contém elementos, cores e enquadramentos que constroem a pessoa ainda sem nome e sem a importância de personagem.

Para fechar o filme, a mesma premissa da caminhada na rua XV de Novembro foi utilizada, porém com o viés de despedida de Sade. O público, depois de quase vinte minutos, já conhece quem é ele e o que ele fez para estar dentro de um documentário.



Despedindo-se - A cena final de *Sade* começa do exato ponto em que a cena inicial parou. O cenário, as cores, o protagonista, a luz e o vestuário são os mesmos. O que mudou é o modo do público olhar para o plano e para Sérgio, pois criou-se uma intimidade com a pessoa presente no filme depois de conhecer sua vida e obra.

Não há mais a dúvida de quem é o anônimo caminhando. Na cena final de *Sade*, o protagonista convida um amigo para sair. Os dois caminham sem pressa pela calçada, conversam entre si, Sérgio olha para a câmera diversas vezes, muitas delas sorrindo.



A caminhada da volta – Não somente o público está familiarizado com a pessoa de Sérgio Sade, mas ele também está mais receptivo depois de ter contado um pouco da sua história.

Os dois percorrem um caminho que pode ser identificado por moradores da cidade, porque passam pela Boca Maldita, pelo Curitiba Palace Hotel, até chegar em um café próximo. Na hora de entrar, o amigo para, olha para Sérgio, que ri. Assim que os dois estão dentro do estabelecimento, o filme acaba.



O café - O fechamento do filme aproxima o fotógrafo bem sucedido do espectador. Ele pode ter alcançado reconhecimento dentro de sua área de atuação, todavia continua freqüentando o mesmo café, a mesma rua e a mesma praça por todos estes anos.

Além dos planos-seqüência, há cinco outras cenas externas que mostram Sérgio com uma câmera na mão, trabalhando nos dias atuais. Estas tomadas foram feitas a pedido do fotógrafo, pois Sade não gostaria que mostrassem em um documentário toda a história de sua carreira sem deixar claro que não vive de passado e ainda trabalha ativamente na área.

Os planos externos são breves e ilustrativos da fala da entrevista. As imagens foram gravadas em três trabalhos diferentes, para indicar a variedade de projetos em que Sade trabalha. No documentário o fotógrafo aparece tirando fotos para a assessoria de imprensa de um clube de futebol, realizando um ensaio sobre carros antigos para um folder e direcionando a equipe durante a sessão de foto de uma campanha publicitária.



Sade em ação – Três momentos do trabalho atual do fotógrafo. Na primeira imagem, dirige a equipe durante as fotos de uma campanha publicitária. Na segunda, tira fotos do alto de um estádio de futebol. Na última, Sérgio finaliza seu trabalho do folder de carros antigos.

5.3.3 Estúdio

A entrevista do documentário foi feita em um único dia. Como citado anteriormente, as imagens das quais Sade falava apareciam simultaneamente projetadas na parede de fundo do estúdio.

A escolha da entrevista ser feita em um estúdio e não no ambiente usual do cotidiano do entrevistado – como sua casa ou escritório – foi para focar a atenção no trabalho de Sade e afastar o público do lado pessoal. Desta maneira, o

documentário se liberou dos “recursos ‘proibidos’ pela ética da dúvida observacional e participativo/reflexiva” (LESNOVSKI, p.109). Podemos denominar de “proibidas” as seguintes manifestações cinematográficas dentro de um documentário:

“... cenários, atuações e roteiros (em oposição à imagem *in loco*, atores ‘reais’ e o improviso); narração e som não-direto (em oposição ao som direto, motivado sempre pela diegese do filme); e imagem ‘trabalhada’ (em oposição à imagem ‘natural’, sem efeitos de luz ou tratamento de pós-produção). [...] Em estúdio, não-referencial, alterada, maculada em sua ‘pureza’ icônica, a imagem do performático abre lugar, novamente, para efeitos poéticos e experimentais afastados do centro do documentarismo a partir da imagem silenciosa observacional.” (LESNOVSKI, p. 109)

Sade foi o único entrevistado do documentário para que o seu discurso não fosse contestado. Ele é o soberano de sua obra e não deixa espaço nem para o espectador analisar suas fotos tempo suficiente para formar uma opinião.

O aparato montado especialmente para a entrevista consistia de três câmeras: uma para o plano geral, que enquadrava Sade e as fotos projetadas; uma para o plano fechado, que mostrava apenas o detalhe do rosto do entrevistado e uma câmera solta, o tempo todo nas mãos do cinegrafista. A câmera solta variou o enquadramento, muitas vezes em plano detalhe dos olhos, mãos ou boca de Sérgio; outros momentos desvendando o aparato e quebrando a formalidade do estúdio. O foco e a movimentação também foram pensados de acordo com a escolha do cinegrafista. Já as câmeras de plano geral e fechado permaneceram fixas em tripés durante toda a captação de imagens, com apenas alguns mínimos ajustes de enquadramento e foco.

O antagonismo das câmeras fixas e da câmera solta dentro do estúdio ilustram que “efeitos de realidade e efeitos de poética, no fundo, opõem-se e se complementam, trabalhando uns sobre as bases dos outros” (LESNOVSKI, p. 138).

O estúdio utilizado para a entrevista é um espaço de uso comum dos alunos de Comunicação Social da Universidade Federal do Paraná, por isso teve de ser preparado para a ocasião do documentário um dia antes. Todos os equipamentos foram testados previamente e foram feitas marcações de onde cada objeto ficaria no dia da filmagem.

A projeção foi o ponto inicial da disposição dos elementos no espaço. A poltrona do entrevistado ficou logo à frente, em uma diagonal em relação à luz. Esta,

por sua vez, era recortada e definida – como se fosse um escape de uma porta semi-aberta. A câmera do plano geral posicionou-se exatamente na frente da parede de projeção e, ao seu lado, a câmera de plano detalhe fixou-se no ponto em frente ao rosto de Sade.



Dois ângulos da mesma fala – A primeira imagem em plano geral mostra o aparato da projeção, iluminação e a poltrona do entrevistado. A imagem seguinte apresenta o plano fechado do rosto de Sade.

O plano aberto é construído por dois elementos principais: o entrevistado e a projeção. O enquadramento foi calculado em função deles. A informação provém destas duas fontes: a fala de Sade e a imagem ao fundo. Para que Sérgio não tivesse que se virar para trás a cada nova imagem projetada, utilizamos o teleprompter²⁷ para refletir as imagens em frente à câmera do plano fechado. Assim, Sade olhava diretamente para a lente quando queria comentar detalhes das fotos ou reconhecer fatos históricos.

Dentro do estúdio, apenas a câmera de plano geral recebeu alimentação de som através de microfone. O som direto do filme foi captado por um microfone de lapela sem fio. O técnico de áudio acompanhou a entrevista atrás da proteção anti-ruído da sala anexa ao estúdio. As outras duas câmeras mantiveram o áudio ligado, mas apenas para facilitar a sincronia de imagens e som na hora da edição.

²⁷ Teleprompter é o dispositivo acoplado às câmeras de TV que refletem o texto a ser lido pelo apresentador em frente à objetiva da câmera.

5.4 Edição

A edição foi um fator fundamental para a caracterização do filme, pois a montagem se destacou dentro da mensagem no plano da expressão. O documentário tomou ares de filme autoral, pois pode-se ver claramente as escolhas do realizador no produto final. A falta de pureza de definição deu permissão ao filme de não ter conceito fixo e de permear entre todas as vozes. Esta é a definição do desvio poético dentro de *Sade*, a permissão de caminhar dentro de conceitos distintos, como a voz do Cinema Verdade, dos Documentários Clássicos e dos Reflexivos.

“[Bill] Nichols reconhece ainda que a voz poética tem muitas facetas, indo do poético clássico, em que a integridade do objeto representado é preservada, à experimentação mais agressiva, que destrói a representação, negando o acesso à referência. [...] Podemos perceber que algumas das características poéticas podem ser encontradas em outras vozes.” (LESNOVSKI, p. 127)

Sade demonstrou durante o período de pesquisa, e também no dia da entrevista, ser uma pessoa culta, estudiosa, interessada em cinema, artes plásticas e música. Como tínhamos um longo plano-sequência de abertura, foi decidido editá-lo seguindo a estética da *Nouvelle Vague*, movimento artístico do cinema francês que rejeitou os conceitos cinematográficos vigentes da época (final dos anos 1950 e começo da década de 1960). Os diretores do movimento abusavam do *jump cut*²⁸ em planos-sequência – sem deixar de lado a continuidade da narrativa.

O filme *Acosado* (1960), de Jean-Luc Godard, ilustra este estilo de montagem em sua cena inicial e no plano-sequência do final.

²⁸ *Jump cut* é quando há um corte no meio do movimento de uma cena diretamente para outro movimento de outra cena distinta. Este corte não é velado, é mostrado escancaradamente para causar estranhamento no espectador.



Acoussado (1960), de Jean-Luc Godard. – As quatro imagens acima fazem parte da mesma tomada do início do filme e são separadas por *jump cuts*.

Na cena final, o protagonista de *Acoussado* se arrasta aos tropeços pelos paralelepípedos parisienses, sempre de costas, baleado, enquanto toca uma trilha sonora de jazz. Foi seguindo estas referências que a cena inicial do documentário foi montada: longo plano, poucos cortes (e quando há, são *jump cuts*), trilha sonora de jazz e ritmo rápido.



Paralelepípedos – Sade andando na rua XV de Novembro e Jean-Paul Belmondo esticado na rua de Paris.

Depois que acaba este primeiro bloco da caminhada e da apresentação de Sade frente à câmera, dentro de seu escritório, há um *fade out* e uma pausa abrupta na trilha sonora. Aparece na tela o close do rosto de Sérgio dentro do estúdio:

“Eu sou um fotógrafo meio atípico, né. Eu gosto muito de fotografia, eu gosto muito de administrar a fotografia, mas não fiz grandes fotografias durante a minha vida.”

A cena é completamente fora de lugar, pois faz parte de um discurso do final da entrevista. Foi deslocada para o início para ser contraposta a uma série de retratos famosos e elogiados da obra de Sade - envolvidos novamente no jazz da trilha sonora; um atrás do outro, sem respiro para o espectador. É fundamental aparecer na primeira fala esta contradição de discurso e imagem, pois a personagem de Sade dentro do documentário é de um profissional modesto e contido em relação aos seus grandes feitos. Depois de todos os retratos mostrados aparece o título do filme em branco sobre o preto: *Sade*. A trilha sonora some com um pequeno *fade out* e começa a entrevista.

Em todo o filme, apenas a voz de Sérgio é ouvida. Nos primeiros quatro minutos após a abertura, há uma grande explanação de todo o início de carreira. São falas rápidas, frases curtas e ritmo acelerado. Sade conta seus primeiros anos no fotojornalismo com ingenuidade e certa ternura. Os cortes são velados entre fotos ampliadas no plano e a variação entre os ângulos fechados e abertos do entrevistado. Há uma constante variação de planos entre as câmeras preparadas para a ocasião.

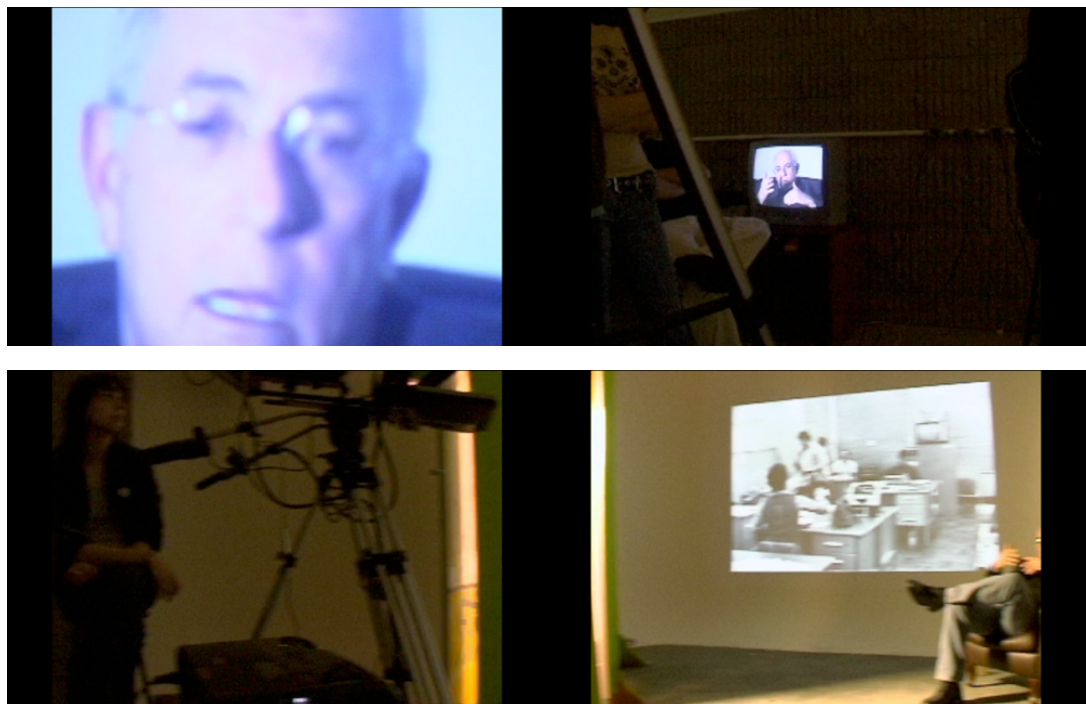
Quando o documentário chega aos cinco minutos, Sérgio já contou como foi contratado pela Editora Abril. Apresentamos uma seleção de capas da revista *Veja* e *Placar*, com fotos de personalidades. A mesma trilha ainda permeia o filme no momento da exposição de capas. A última foto é do fotógrafo em seu ambiente de trabalho na época (1974).

Entre os minutos 5'27" e 8'55", Sérgio conta não somente os caminhos que o levaram até a editoria de Fotografia da revista *Veja*, mas também como ele questionou a fotografia como informação jornalística tão importante quanto o texto. Houve, durante o período que trabalhou na *Veja*, uma valorização da imagem. O

fotógrafo começou a ser tratado como repórter e a informação que ele trazia à redação era tratada com a mesma importância que a informação escrita.

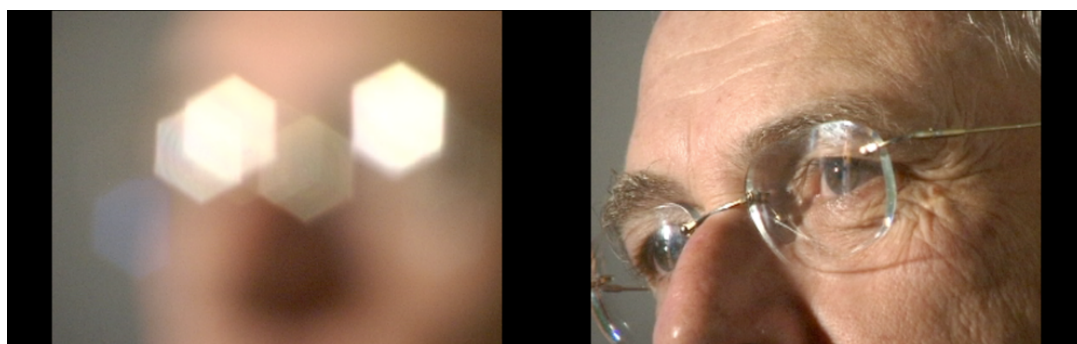
Estes princípios podem soar comuns nos dias de hoje; porém na década de 70, no meio de uma ditadura militar repressora, valorizar a imagem dentro de uma das maiores revistas no país era um grande feito para o fotojornalismo brasileiro. Foi Sade o primeiro fotojornalista paranaense a ser formado em Jornalismo e ele levou para São Paulo toda a bagagem acadêmica e cultural adquirida durante os anos trabalhando em Curitiba. Este também era um fato inédito, porque os fotógrafos da década de 60 e 70 não possuíam graduação. Entravam no ramo por causa dos pais ou porque trabalhavam em outras funções menores nos jornais.

Quando Sade fala sobre a importância da fotografia dentro do jornalismo, há várias inserções da câmera solta. Isto se deve ao fato da câmera solta ter maior movimento e desta maneira prender a atenção do espectador. Ao chegar nos 6'13" há uma abrupta mudança de cor, enquadramento e foco. É o momento em que Sérgio está falando sobre a edição de fotografia quando não havia editor e as fotos "saíam mutiladas". Nesta tomada, a estranheza do novo plano se modifica para um breve passeio pelos bastidores, porque a câmera se afasta do monitor azulado que estava filmando e busca novamente o aparato da entrevista.



Tour pelo estúdio – A desconstrução da formalidade do estúdio é feita pelo giro da câmera solta depois do plano azulado.

Outro momento da câmera solta que acrescenta uma interpretação subjetiva da imagem é quando Sérgio está falando da pesquisa qualitativa feita na revista *Veja* sobre matérias fotográficas. Segundo os resultados, fotos aumentam o índice de leitura da matéria de texto. Enquanto o entrevistado explica este ponto da pesquisa, o plano perde o foco gradualmente e apenas recupera-o ao mesmo tempo em que a fala “quanto maior a foto, quanto melhor a foto, maior índice de leitura do texto” é dita.



Utilizando do artifício do foco para sustentar o discurso – A câmera solta na mão explica com imagens o que Sérgio descreve em palavras aos 8’43”.

A partir dos 8’56”, o filme diminui o ritmo acelerado que manteve até então. Depois de apresentados ao público toda a história cronológica e os feitos que sustentam a importância de Sade ser tema de um documentário, o filme se torna mais contemplativo. É o momento de Sérgio comentar suas fotos mais importantes, simbólicas e que carregam histórias interessantes.

A edição segura o ritmo um pouco mais lento. Há, nesta parte, mais inserções de imagens cobrindo a tela, deixando tempo para o espectador analisá-las. O tempo não é suficiente para que formem opiniões, porém este é o objetivo: o discurso de Sade é soberano. Estas imagens preenchendo a tela são imóveis, como se fosse um antigo *slideshow*, já que as fotos são todas de muitos anos atrás, quando ainda não existia a tecnologia digital. Por isso optamos por não aproximar ou afastar as imagens, apenas mostrar detalhes em cortes secos.

A etapa das histórias por trás das imagens dura até os 15’49”. Há um crescente dentro desta parte, pois as histórias foram ordenadas – desde a

preparação do roteiro das projeções – das mais banais até as mais impactantes. Desta maneira o espectador passa cada minuto surpreendendo-se com o que ainda há por vir.

Aos 15'50" há um *fade out* seguido de um *fade in*. Começa a seqüência em que Sérgio fala sobre a carreira atual, começando com dicas para colegas de trabalho:

“Fotógrafo tem que ir muito ao cinema, tem que assistir muitos filmes. Tem que ir muito a museu, ver muitos quadros.”

Em seguida fala sobre as vantagens dos artistas que não se aposentam. Este é o gancho utilizado para as cenas finais: Sérgio conta de seus trabalhos atuais e a voz é coberta por cenas dele trabalhando, com a câmera em punho. Os cortes são secos, porém não são abruptos. A trilha sonora que permeou todo o documentário volta a aparecer sutilmente. Quando o fotógrafo está finalizando seu último trabalho, ele vira a objetiva de sua câmera diretamente para o espectador. No momento de despedir-se, tiramos a fala do fotógrafo e damos a ele o instrumento de seu trabalho. É por aquela objetiva que Sérgio sabe retratar o mundo, é com ela que ele constrói a informação. Nada mais justo que devolver a câmera fotográfica a Sade no final do documentário; porque sem ela, ele não é o personagem do filme.



De volta às mãos do fotógrafo – A objetiva é a gênese da personagem de Sérgio Sade.

A cena final é a continuação da caminhada do início do documentário. A estética se mantém nas bases da *Nouvelle Vague*, o jazz voltou mais barulhento: em vez de John Coltrane, quem dá o tom é Charles Mingus. Sérgio Sade, o fotógrafo, distanciou-se ao falar de várias histórias com personagens importantes em um

passado não tão próximo. O plano-sequência do fechamento é mais leve, descontraído e íntimo que o inicial. Sérgio volta a se aproximar ao olhar para a câmera sorrindo, ao convidar o amigo para tomar café e conversar durante todo o trajeto. Ele deixou de ser um anônimo no centro da cidade e por isso permitiu leveza na edição dos *jump cuts*. Os cortes se mantêm em movimentos distintos de cenas diferentes, porém estão sincronizados com a música e todo o movimento se torna cíclico. Tudo para manter o público confortável com o final, com o documentário e com Sérgio Sade.

6. Conclusão

O que podemos concluir sobre *Sade* é que a personagem retratada no documentário não é a pessoa Sérgio Sade, mas sim o fruto do diálogo entre o realizador e o tema. Ao entrar na discussão do que é realidade dentro do documentarismo, eu diria que a verdadeira realidade do documentário é esse encontro, tão puro e completo quanto a integralidade da pessoa Sérgio Sade, pois faz parte da pluralidade do olhar sobre o mundo.

Ao realizar um documentário sobre o tema, o realizador mostra quem é Sérgio Sade a partir da experiência que tiveram juntos. Cada realizador faria um filme diferente, pois o documentário é fruto da democratização do encontro. A câmera é o fator que interfere na realidade, por isso nenhum filme sobre Sérgio Sade mostrará a essência da pessoa. Todos criariam personagens distintas. É a forma de cada realizador se apropriar da pessoa e durante o processo criativo moldar o Sade proposto, o Sade do encontro.

O personagem Sade que eu construí junto com a pessoa Sade satisfaz às expectativas minhas e dele. Eu não deixei de pensar, em nenhum momento, no que Sade esperava de seu documentário. A partir do momento que havia uma câmera entre mim e ele, o filme não era mais meu – não se sustentaria suficiente apenas com o realizador. O documentário *Sade* só existe porque um indivíduo (emissor) deu a ele a voz.

“Ele [o entrevistado] pode me dizer coisas da vida dele que eu não sei [...]. Ele vai me dizer, então eu preciso dele. Ao mesmo tempo eu posso ser útil para ele. Fazer um filme que não ele não faria sem mim. Então é uma troca. E eu preciso mais dele do que ele de mim. *Como qualquer documentarista, que precisa mais do outro do que o outro dele.*”²⁹

Assim, o resultado de *Sade* é único dentro de todas as possibilidades. Seria também diferente se fosse feito em outra época, pois o diálogo se modifica através do tempo. O importante é que o documentário cumpriu as determinações propostas, deu voz ao tema e se concretizou como projeto audiovisual.

²⁹ CALDEIRA, Oswaldo. *Contribuição à história do curta metragem brasileiro*. Editora Nucine. 2003. p. 23. Grifos nossos.

7. Bibliografia

- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Ed. Nova Fronteira. 2000.
- BAGGIO, Eduardo Túlio. *O Cinema Documentário e seu caráter distintivo: a similaridade entre o objeto imediato e o objeto dinâmico*. Ed. Novos Mestres. 2007.
- BERNADET, Jean Claude. *Cineastas e a Imagem do Povo*. Companhia das Letras.
- DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Ed. Papirus. 2006.
- 2003.
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. Ed. Perspectiva. 2006.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. Ediouro. 2002.
- LABAKI, Amir e MOURÃO, Maria Dora. *O Cinema do Real*. (orgs) Ed. Cosac & Naify. São Paulo. 2005.
- LESNOVSKI, Ana Flávia. *Para dentro e para fora da imagem: a presença do poético no cinema documental*. Tese de mestrado defendida em 2007 na Universidade Tuiuti do Paraná.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *O que é Documentário?* Ed. Perspectiva. 2000.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *A Cicatriz da Tomada: documentário, ética e imagem-intensa*. in RAMOS, Fernão Pessoa. (org) *Teoria Contemporânea do Cinema*, volume II. São Paulo: Editora Senac São Paulo. 2005.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Ed. Papirus. 2005.
- PENAFRIA, Manuela. *O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico*. Comunicação apresentada no III SOPCOM, VI LUSOCOM, UBI, Abril, 2004.