

**REPRESENTAÇÃO E IDENTIDADE (S) DO CIDADÃO COMUM EM TRÊS DOCUMENTÁRIOS BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS*****REPRESENTATION AND IDENTITY (OR IDENTITIES) OF THE ORDINARY CITIZEN IN THREE CONTEMPORARY BRAZILIAN DOCUMENTARIES***

Mariana Musse*

Christina Ferraz Musse**

Resumo: Para compreender o nosso lugar no mundo contemporâneo, onde a mídia (em seus diferentes suportes) é responsável por grande parte das representações da realidade a que temos acesso, faz-se necessário analisar as formas e as estratégias utilizadas pelos veículos de comunicação para narrar o homem comum. Para construir identidades, a mídia faz recortes da realidade, o que resulta nos enquadramentos, que dão origem aos relatos que se tornam visíveis, por exemplo, nos produtos audiovisuais. O tipo de uso que se faz de imagens de pessoas e situações do cotidiano legitima o discurso político das mídias. No cinema, o gênero documental utiliza a realidade para construir suas narrativas. Para pensar como este gênero narra a alteridade, selecionamos, para análise, documentários que utilizam o método da entrevista para dar voz ao outro e, assim, argumentar sobre a representação e a construção de identidades, a partir deste gênero cinematográfico. Para exemplificar e embasar nossos argumentos trabalharemos com três documentários brasileiros contemporâneos: **À margem da imagem** (2003), **À margem do concreto** (2006) e **À margem do lixo** (2008), dirigidos por Evaldo Mocarzel. A partir da análise do conteúdo destes filmes, levando em consideração escolhas como o enquadramento, o número de personagens entrevistados, a abordagem do personagem, a revelação ou não da equipe de filmagem e dos bastidores, entre outros critérios, estabeleceremos a análise dos documentários e uma comparação entre eles, a fim de compreender como é feita a representação do cidadão comum nestes filmes e a consequente construção de identidades que advém dessa representação.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro; Documentário; Identidades; Entrevista; Evaldo Mocarzel.

Abstract: To understand our place in the contemporary world, where media (in its different formats) is responsible for a great amount of the representations of reality we have access to, it is necessary to understand the forms and strategies used by the

*Doutora em Comunicação pela Universitat Pompeu Fabra (Barcelona, Espanha). É professora da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM) e da Universidade Estácio de Sá (UNESA), ambas no Rio de Janeiro. Email para contato: marianafmusse@gmail.com.

** Doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ, professora do PPGCOM da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e líder do Grupo de Pesquisa Comunicação, Cidade e Memória. Email para contato: cferrazmusse@gmail.com.

means of communication to narrate the ordinary man. For the purpose of building identities, media cuts reality which results in framings that gives origin to the stories that become visible, as for example in audiovisual products. The type of use which is made of images of people and daily situations legitimates the political discourse of the media. In cinema, the documentary genre uses reality to build its narratives. To be able to think how this genre narrates otherness, we have selected for analysis documentaries that use the interview method to give voice to Others so we can argument about representation and construction of identities out of this film genre. In order to exemplify and base our arguments, we shall work with three contemporary Brazilian documentaries: *À margem da imagem* (2003), *À margem do concreto* (2006) e *À margem do lixo* (2008), directed by Evaldo Mocarzel. From the analysis of these movies content, considering framing choices, number of interviewed characters, character approach, the exposure or not of the filming crew and backstage, among other criteria, we shall set the analysis of the documentaries and a comparison among them, in order to understand how the representation of the ordinary citizen is made in these movies and consequently the building of identities which come from this representation.

Keywords: Brazilian Cinema; Documentary; Identities; Interview; Evaldo Mocarzel.

1 INTRODUÇÃO

No contexto do mundo midiático em que vivemos, faz-se necessário compreender como as subjetividades têm sido modificadas pela mídia. A vida contemporânea desperta inúmeros desejos nos indivíduos, tanto no sentido de ter acesso às tecnologias para se comunicar, entreter, representar, quanto suscita nos sujeitos o desejo e a possibilidade de experimentar novas identidades, ou seja, tê-las em constante construção. Atualmente, não se faz necessário, (e talvez seja pouco provável), ser apenas um, ou seja, os indivíduos assumem múltiplas identidades. É justamente esta questão, que nos leva a refletir sobre como os meios de comunicação tornam-se espaços para a construção dessas identidades, a partir da possibilidade de representação de si e do outro, que o produtor de conteúdos, jornalista, radialista ou cineasta, faz a partir das histórias que conta nesses suportes.

É neste sentido que vamos procurar compreender como parte da produção audiovisual realizada no Brasil, nas últimas décadas, em especial os três documentários dos quais trataremos neste trabalho, dirigidos por Evaldo Mocarzel, **À margem da imagem** (2003), **À margem do concreto** (2006) e **À margem do lixo** (2008) vêm representando por meio de suas narrativas as identidades de cidadãos comuns, comumente tratados pela mídia como “anônimos”. Pretendemos compreender como essas minorias, entendidas assim em relação ao discurso hegemônico, ganham voz no Brasil, principalmente através dos documentários produzidos a partir da década de 1960¹ no país.

A partir da análise de conteúdo dos três filmes faremos uma comparação entre eles e tentaremos estabelecer semelhanças e diferenças nas formas de representação de sujeitos representados nestes documentários. Entendemos que nos filmes documentais, a presença do diretor e seu ponto de vista serão percebidos pelo espectador através das escolhas estéticas e formais que ele faz ao longo da construção da narrativa sobre determinada realidade. Neste artigo mostraremos como ao longo dos três filmes dirigidos pelo menos diretor com uma temática geral em

¹ A partir da década de 1960, foi democratizada a técnica para captação de som direto. Essa ferramenta fez com que os documentários fossem deixando, aos poucos, a narração em off ou em voz over em segundo plano para escutar os sujeitos representados. Até então, geralmente, eles eram representados através de suas imagens, mas não de suas falas (sempre “cobertas” por essa narração).

comum - cidadãos comuns que vivem à margem da sociedade - podem haver diferenças estéticas e formais para representar um mesmo grupo de indivíduos. Essas escolhas revelam como esses indivíduos serão representados e como serão construídas suas identidades.

Sendo documentários que têm o fio narrativo constituído pelo discurso dos personagens - captados a partir de entrevistas ou conversas entre personagens e diretor - iremos apresentar ao leitor informações como o número de entrevistados em cada filme, as escolhas de enquadramento de câmera, a forma de captação do áudio dos depoimentos, o posicionamento e a participação explícita (ou não) da equipe de filmagem, se é ou não utilizada imagem de cobertura para as falas, dentre outras observações.

Para cada documentário será realizada uma análise e, ao longo do texto, serão explicitadas as comparações entre as formas de abordagem estéticas e formais para a construção de cada história específica e as possíveis diferenças e/ou similaridades encontradas entre elas. Buscamos, a partir dessas análises e da comparação entre os documentários, compreender como pode ser realizada a representação de cidadãos comuns em diferentes formas narrativas no documentário contemporâneo brasileiro; a partir da intenção e do ponto de vista apresentado pelo documentarista em cada uma delas. Ao final do artigo, discutiremos como essas escolhas estéticas e formais colaboram e dão ferramentas - de imagem e texto - para construções identitárias sobre estes grupos de indivíduos.

2 DESENVOLVIMENTO DO TEXTO

2.1 A construção das identidades na contemporaneidade

As identidades têm sido construídas (e desconstruídas) no cenário das novas tecnologias de comunicação e transporte, em que o mundo rompe barreiras e supera fronteiras. Limites têm sido ultrapassados e este movimento é sem volta, pois, uma vez que há intercâmbio com outras línguas, etnias, costumes e culturas, uma identidade sofre mudanças, seja no sentido de reafirmá-la e torná-la mais forte, seja naquele de incorporar alguns elementos do que é novo para formar novas identidades

“novinhas em folha”.

A viagem, o deslocamento, a diáspora, o trânsito caracterizam este novo lugar das identidades, pois, a cada movimento do indivíduo, também elas se alteram. Tal movimento encerra características da hibridização, como “a conjunção, o intercuro entre diferentes nacionalidades, entre diferentes etnias, entre diferentes raças — coloca em xeque aqueles processos que tendem a conceber as identidades como fundamentalmente separadas, divididas, segregadas.” (SILVA, 2000, p. 87).

No momento em que o indivíduo se desloca e se sente “estrangeiro”, dentro de um novo ambiente, ele descobre “o outro”, a diferença, e aí, sem dúvida, a identidade passa de fato a se formar, uma vez que ela se constrói para si e por si, a partir dessa interação entre indivíduos em sociedade e mecanismos de construção simbólica da alteridade.

Assim, a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada”. (HALL, 2001, p. 38).

Notamos, então, que a identidade tem um significado social e culturalmente atribuído; e que identidade e diferença estão estreitamente ligadas a sistemas de representação.

A identidade e a diferença são estreitamente dependentes da representação. É por meio da representação, assim compreendida, que a identidade e a diferença adquirem sentido. É por meio da representação que, por assim dizer, a identidade e a diferença passam a existir. Representar significa, neste caso, dizer: “essa é a identidade, a identidade é isso”. (SILVA, 2000, p. 91).

É pela representação que identidade e diferença se ligam a sistemas de poder, pois quem representa pode definir uma identidade. Neste sentido, lembramos o poder dos sistemas de comunicação da mídia, em veículos nos quais as representações são manifestadas, tais como a televisão e o cinema.

Trata-se, logo se vê, de questões fundamentais para se pensar a mídia como

lugar onde se representam e constroem realidades. Dado que ela atua em distintas dimensões, a mídia recorre ao espetáculo, o qual, em sua dinâmica própria, sugere uma encenação dramática em primeiro plano. É necessário compreender que representar significa estar no lugar de, ou seja, quando se representa, está se substituindo ou se fazendo referência a alguma coisa material ou imaterial. É o que se dá ao pensarmos a representação no âmbito da comunicação. O sistema de representação social funciona através de referenciais, que são compartilhados por uma sociedade, por exemplo, como um conjunto de ideais, modelos e símbolos partilhados por ela.

A representação, ao “substituir mentalmente” um determinado objeto, “reconstrói as cadeias de significação que o formam, restituindo-o simbolicamente e também inscrevendo no significante, novos significados.” (TRINTA, 2011, p. 153). Ao representar, estaríamos ao mesmo tempo nos aproximando de um objeto real, e nos distanciando dele, no que diz respeito aos novos significados, que serão incorporados ao objeto representado.

No campo do audiovisual, as representações são muitas vezes interpretadas pela audiência como “ingênuas” ou como “desprovidas” de intencionalidade; porém, a própria ideia de representar já sugere alguma coisa propositalmente produzida para tal. Podemos citar exemplos como os dos telejornais que, na justaposição de imagens, flashes ao vivo e entrevistas sugerem uma edição que passa despercebida ao telespectador. Não obstante, sua repetição pode contribuir para a fixação de estereótipos. Filmes documentários, que contam com a liberdade do diretor, à diferença do telejornal, podem também estar sujeitos a esta formação de estereótipos, uma vez que a montagem seleciona e escolhe como e o quê deve ser representado.

Para grande parte da audiência, não existe um filtro capaz de reter características da construção simbólica que a mídia opera, quando de uma representação. O que então se veicula acaba, não raro, sendo interpretado por esses indivíduos como se fosse o próprio objeto, ou se como não houvesse qualquer mediação; portanto, como se tratasse da pura e simples realidade.

É justamente este sentido da imagem dos meios audiovisuais que aqui nos interessa, isto é, uma representação da realidade, já que nosso objeto de estudo é o documentário. Em específico, este produto recorre a elementos do real para construir

suas narrativas, as quais precisamos compreender como importantes para a “[...] constituição de imaginários coletivos, a partir dos quais as pessoas se reconhecem e representam o que têm direito de esperar e desejar”. (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 26). No mundo contemporâneo, são as imagens em movimento as formas de representação centrais, pois produzem os discursos, que reproduzimos a respeito de nós mesmos e dos outros.

Justamente por construir identidades a partir de imagens e discursos mediados é que Bauman (2005) e Hall (2001) constatam que elas estariam em crise na pós-modernidade. Sem a naturalidade das relações humanas face a face, base para a construção de identidades, os indivíduos passam a buscá-las de outras formas. O discurso produzido pela mídia é responsável por influir na construção da história desses indivíduos, tornando-se fundamental para que eles tenham ao que recorrer para se estruturar em sua condição de sujeitos. A mídia, por suas representações, utiliza diversos recursos para produção dos discursos e, assim, dos sentidos, que os indivíduos buscam, para se conhecer, e saber sobre sua cultura e sua história.

O que parece ocorrer na contemporaneidade é uma busca e uma maior autonomia do sujeito/espectador nesta sua peculiar condição. Mesmo que parcialmente, ele já obtém conhecimento sobre o papel que ocupa em relação aos meios, porém, ainda assim, não consegue viver sem eles. Os meios de comunicação já se tornaram peças-chave na nossa vida: companheiros, detentores do saber, lugar de reivindicação. Em entrevista ao repórter Renato Essenfelder, do jornal Folha de S. Paulo, Martín-Barbero lembra que “seguimos necessitando de mediações de representação das diferentes dimensões da vida”. (ESSENFELDER, 2009, não paginado). No contexto de um mundo globalizado e desterritorializado, será através da mídia, incluindo a imprensa e a indústria de entretenimento, que as populações vão imaginar novas formas de vida, novas maneiras de se reconhecer, de se identificar com suas origens, seus costumes. Uma vez que a vida real parece ser vazia demais de significados, precisamos dessas mediações para perceber o sentido das relações humanas e experimentar sensações talvez distantes das nossas possibilidades.

Para compreender o atual cenário do audiovisual e a busca cada vez maior de suas narrativas pelo real, falaremos sobre o cinema documentário ou sobre a

linguagem documental, que acreditamos esteja sendo incorporada pelos meios (inclusive os digitais, através das redes sociais) para trazer o que se tem de realidade, talvez por efeitos de verossimilhança, para as diferentes telas pelas quais nos comunicamos. O ponto que parece nortear a programação e a estética desses veículos é que eles precisam de espectadores, audiência, usuários, para que existam, e é esta audiência que, hoje, quer se reconhecer, se identificar e se ver representada.

2.2. O aumento da produção e do acesso aos documentários, no Brasil

A arte milenar de contar histórias parece cada vez mais recorrente nos meios audiovisuais, os espectadores parecem estar sentados em círculo à espera de que alguém lhes conte alguma boa história. Não é à toa que a produção de conteúdo na contemporaneidade é abundante, ocupa diferentes meios e vem criando estratégias, recursos e linguagens para envolver os sujeitos em suas narrativas. Neste sentido, por exemplo, as histórias de vida de pessoas comuns são editadas a fim de construir uma linguagem atraente para o espectador, seja através das imagens ou dos depoimentos dos sujeitos. Cabe ao documentarista conduzir a conversa com o documentado, estimulando o mesmo a contar suas histórias de forma natural. Na ilha de edição, o documentarista irá (re)construir esta narrativa sozinha ou misturada a outras, que serão apresentados no filme, dando a cada uma delas um sentido a ser interpretado pelo espectador. Neste processo, a audiência identifica-se ou não com aquela história, mas sabe que ela é real ou representa a realidade. Esse fato por si só já é suficiente para fazer com que o público sinta empatia pelas histórias contadas, sobretudo quando se trata de uma realidade talvez distante ou diferente da sua, mas que, através do cinema documental, pode ser observada mais intimamente ou experimentada por ele (MUSSE, 2012).

O documentário conheceu um boom nos últimos anos, no que diz respeito ao número de filmes e vídeos produzidos², além de um aumento dos programas de televisão que vêm adotando esta linguagem e este formato, assim como festivais de

²Segundo dados da Ancine, divulgados em 2018, no ano de 2017, foram lançados em salas de exibição 60 documentários brasileiros. No ano anterior, esse número foi de 44 documentários brasileiros lançados em salas de cinema. (AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA, 2018).

cinema que também apontam para este crescimento³, tendo em vista o número de documentários inscritos, uma vez comparados ao gênero da ficção. Este aumento na produção contemporânea se deveu não só às facilidades para a obtenção de verbas, através de leis de incentivo à Cultura, à democratização do acesso a equipamentos de filmagem, mas também graças às novas plataformas de *streaming* como Netflix e plataformas de distribuição gratuitas como o YouTube ou o Vimeo. Toda essa conjuntura possibilita uma melhor distribuição de conteúdos audiovisuais produzidos, muitos deles, do gênero documental.

Não podemos relacionar a maior produção de vídeos documentários apenas aos aparatos e facilidades técnicas. Também devemos levar em conta os custos de produção muitas vezes inferiores, se comparados aos filmes de ficção. Isso se deve, sobretudo, ao fato de documentários geralmente trabalharem com equipes de filmagem reduzidas (menos profissionais envolvidos), justamente para estabelecer maior intimidade com os personagens reais. Além desse outro fator apresentado, por ter a vida real como matéria prima (o que não impede que sejam feitas experimentações de linguagem para retratá-la), o documentário também tornou-se espaço para mostrar realidades distantes daquelas experimentadas pelos espectadores em seu cotidiano. O documentário propicia o exercício da cidadania ao trazer à tona assuntos ignorados ou pouco discutidos na grande mídia, além de se tornar um lugar de denúncia e de reivindicação de direitos para determinados grupos ou minorias, que são representados nas narrativas, sobretudo naquelas com temáticas sociais.

Há ainda o aspecto da distribuição dos filmes comerciais ou independentes, na atualidade, que pode corroborar como um outro fator a ser considerado, quando pensamos no crescimento da produção e exibição deste gênero cinematográfico. Os documentários, como outros gêneros, podem ser realizados e divulgados de maneiras distintas, e elas não se excluem: no cinema, na televisão, e em festivais de cinema, além do uso cada vez mais comum do espaço digital e seus canais de distribuição online. Cada um destes meios de divulgação nos permite pensar em diferentes públicos a serem atingidos. Considerando a maior abrangência, canais abertos de televisão e

³O Festival de Cinema de Brasília, em sua edição de 2018, teve 150 longas inscritos, dos quais 86 eram documentários, 62 ficções e apenas dois, animações. (FESTIVAL DE BRASÍLIA, 2019).

canais de distribuição de conteúdos on-line são os mais eficazes, justamente pelo número de pessoas que podem ter acesso gratuito ao material. Ao mesmo tempo, não é comum assistirmos a filmes documentários na Rede Globo, por exemplo. Entretanto, observamos que a grade da programação da TV paga vem dando cada vez mais espaço para a exibição de documentários ou de programas de jornalismo, esporte e lazer com cunho documental.

Historicamente, a produção de documentários no Brasil começa a crescer a partir da década de 1960 com a possibilidade de, tecnicamente⁴, dar voz ao "outro". A captação do som direto é um marco importante para a história do documentário que, a partir deste ponto, passa a se ocupar cada vez mais de temas sociais, dando voz àqueles que muitas vezes não eram representados, em outros meios de comunicação. Tanto o cinema documentário como o cinema de ficção, a partir da década de 1960, passaram a se ocupar em mostrar um Brasil pouco conhecido ou visto por uma grande parcela da sua população, ou mesmo desconhecido e ignorado por parte significativa dela. Naquela época, talvez, fosse impensável imaginar a instantaneidade do mundo contemporâneo e a velocidade com que acompanhamos o desenrolar dos fatos, como se estivéssemos ali, compartilhando a cena. Talvez o que mais se aproximasse dessa espontaneidade do real estivesse sendo reproduzido a partir de entrevistas pouco planejadas e planos em movimento sem preocupação com enquadramentos perfeitos, como no filme **A opinião pública** (1967), de Arnaldo Jabor.

A tomada do som direto e a câmera na mão permitem que a interpretação seja mais uma vivência do instante, com algumas tênues marcas ficcionais para conformar esta vivência. Também na produção de Sganzerla e Bressane da Belair, núcleo do Cinema Marginal, encontramos esta abertura para a improvisação e para a experiência de viver a indeterminação do transcorrer do instante, na velocidade conta-gotas do presente. Também aqui um tênue universo ficcional serve de base para a representação do que interessa: o cotidiano da vida grupal. (RAMOS, 2004, p. 94).

Coube ao documentário e ao Cinema Novo narrar a história de um outro Brasil que vivia à margem, filmando grupos urbanos em situação de miséria, a população

⁴ Referimo-nos ao uso do som direto para captação de áudio durante as filmagens.

carcerária, pequenos agricultores nordestinos e prostitutas. Ouvia-se a opinião desses “outros” que não apareciam na televisão e tampouco faziam parte do imaginário de grande parte da população brasileira das grandes cidades.

O resultado é a diversidade da produção que tem sido realizada no país, mais recentemente. Enquanto alguns documentaristas mantêm uma tendência mais jornalística de explicar fatos, rememorar o passado ou falar sobre determinada comunidade, como, por exemplo, **Notícias de uma Guerra Particular** (1999), de João Moreira Salles e Katia Lund, outros têm se dedicado a um único personagem, ora ele sendo o protagonista da narrativa, como em **Estamira** (2005), de Marcos Prado), ora ele sendo lembrado ou comentado por outros parentes ou especialistas no caso de, por exemplo, **Cartola** (2007), de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda ou **O Samba é meu dom** (2018), de Cristiano Abud. De uma maneira ou de outra, nota-se que o próprio documentarista pode ser o principal personagem de sua narrativa, seja porque a trama vai se desenvolver por uma questão dele, por exemplo, o filme **33** (2004), de Kiko Goifman, ou **Elena** (2012), de Petra Costa; seja porque fará filmes em que exprime sua opinião sobre determinado fato ou tema, como, por exemplo, **Santiago** (2007), de João Moreira Salles.

O fato de estes sujeitos comuns ganharem mais espaço nas narrativas documentais, quando, antes, só tinham voz as “fontes oficiais”, abriu um novo campo para se pensar o real e a pluralidade das identidades que nos cercam. Percebemos que, através dessas representações articuladas nos filmes, houve uma desmistificação da imagem pré-concebida e preconceituosa do que seriam os cidadãos comuns: umas tantas pessoas incultas, feias, que não tinham o que dizer e assim, por isso, só participavam de programas de auditório onde, muitas vezes, suas histórias eram motivo de risadas, de zombaria ou de sensacionalismo. Quando citadas em telejornais, na maioria das vezes, as pessoas comuns só apareciam em matérias policiais, que falavam sobre violência, assaltos, badernas e problemas típicos “dos pobres”. Hoje, percebemos uma mudança na programação e na colocação desses cidadãos comuns, em programas de entrevistas, documentários e até mesmo algumas telenovelas.

A presença deste discurso periférico, de pessoas comuns, que não falam na condição de representantes de instituições ou para salvaguardar interesses

econômicos, mas, sim, na qualidade de personagens anônimos, que andam pelas ruas da cidade e que, como acredita o autor Philippe Lejeune (2008), são “homens-narrativas”, conduzem a novas interpretações da nossa realidade. Os “homens-narrativas” proporcionam reflexões sobre que registros do passado e do presente estamos construindo, além de nos fazer refletir sobre a importância das histórias orais em que sobressaem as “memórias subterrâneas” – que dizem respeito à análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias (POLLAK, 1989).

Com este restrito espaço, conquistado pelas minorias (assim entendidas em comparação aos discursos hegemônicos), surge a possibilidade da construção e reconhecimento de novas identidades, mutantes e dinâmicas, que desestabilizam o cenário constituído pelo Estado e pelo mercado. Essas narrativas estão possibilitando não só a criação de vínculos entre pessoas, até então excluídas, como também a construção de relatos sobre o real que contemplam a diversidade de pontos de vista, e o registro de uma memória não oficial. Tais relatos de vida servem, afinal, a uma melhor compreensão da complexidade do sujeito e das relações humanas.

2.3. Mocarzel dá voz aos que estão “à margem”

O diretor Evaldo Mocarzel é jornalista e cineasta formado pela Universidade Federal Fluminense, em 1982. Trabalhou na TV Manchete, no jornal **Estado de S. Paulo** e realizou seu primeiro filme, em 2001, o curta-metragem **Retratos no Parque**. Já neste primeiro trabalho, o diretor se ocupou em narrar o roubo da imagem: em seu filme, uma foto provoca o confronto, no parque de uma metrópole, entre um morador de rua e um turista. O curta percorreu vários festivais brasileiros e internacionais, além de ter sido exibido em canais de televisão aberta e fechada, no Brasil.

Em 2002, Mocarzel concluiu seu segundo curta metragem, **À margem da imagem**, com 15 minutos de duração, vencedor de mais de 19 prêmios nacionais e internacionais. Um ano depois, o diretor lançaria seu primeiro longa-metragem com o mesmo nome do curta **À margem da imagem**, este, com 72 minutos de duração, com o mesmo enfoque do filme anterior: documentário sobre os moradores de rua da cidade de São Paulo.

Em 2004, o diretor lançou outro longa-metragem, **Mensageiras da luz**, um documentário sobre as parteiras tradicionais do estado do Amapá. No ano seguinte, Mocarzel finalizou **Do luto à luta** (2005), documentário sobre a síndrome de Down. Ainda em 2005, o diretor apresentou o documentário longa-metragem **À margem do concreto**, sobre os sem-teto da cidade de São Paulo. Em 2006, o documentarista finaliza **Jardim Ângela**, filme sobre o bairro da periferia da metrópole. No ano seguinte, faz mais dois documentários: **Brigada Pára-Quedista** — sobre a tropa de elite do Exército Brasileiro — e **O cinema dos meus olhos** — sobre a relação dos críticos com os realizadores de cinema.

Em 2008, Mocarzel dirige **À margem do lixo**, longa-metragem com 84 minutos de duração, focalizando os catadores de materiais recicláveis, na cidade de São Paulo. No *folder* de divulgação do filme *À margem da imagem* (2003), há referências a uma tetralogia *À margem de São Paulo*, da qual fariam parte os longa-metragens **À margem da imagem**, **À margem do concreto**, **À margem do lixo** e **À margem do consumo**⁵, este último sobre o espírito consumista dos moradores na periferia de São Paulo. Os quatro filmes teriam como objetivo traçar um panorama das estratégias de sobrevivência de uma outra cidade à margem de São Paulo. E, para tanto, nos filmes realizados, a entrevista foi um recurso fundamental.

Como o outro se comporta, como fala, como reage, como expressa sua disposição em estar ali fazendo parte daquela relação, tudo isso são informações para que o entrevistado e entrevistadores tenham impressões e ideias sobre aquele com quem dialogam. Tais impressões e ideias vão sendo corroboradas ou alteradas à medida que se prolonga a entrevista e que, portanto, ambas as partes passam a se reconhecer melhor. É por isso que esta relação tende a se aperfeiçoar quando se estende por mais de uma sessão de entrevista. Passada a fase inicial de estranhamento recíproco, é possível alcançar uma empatia benéfica para a reflexão pretendida, de modo que entrevistado e entrevistadores se tornem cúmplices na proposta de recuperar, problematizar e interpretar o passado. (ALBERTI, 2005, p. 102).

A matéria-prima de que o documentarista vai dispor para mostrar este "outro" é, nos documentários a serem analisados, o que ele transmite a partir da entrevista,

⁵ O documentário **À margem do consumo** não chegou a ser executado e filmado por Evaldo Mocarzel.

por meio da fala, de gestos e de imagens que vão compor a narrativa dos personagens e as suas identidades.

2.3.1. O direito à palavra em *À margem da imagem*

O documentário longa-metragem ***À margem da imagem***, lançado em 2003, focaliza sua narrativa no estilo de vida e na diversidade de histórias de moradores de rua da cidade de São Paulo. O filme é baseado em entrevistas, sendo estes depoimentos o fio condutor para que o documentarista monte sua narrativa com base neste grupo de pessoas. Na sinopse do filme, encontramos uma explicação sobre o que assistiremos: “O filme registra temas como exclusão social, desemprego, alcoolismo, loucura, religiosidade, espaços públicos contemporâneos, degradação urbana, identidade, alteridade, cidadania e, como sugere o próprio título, o roubo da imagem dessas comunidades, promovendo assim discussão ética dos processos de estetização da miséria”⁶.

Este primeiro filme da tetralogia de Mocarzel é composto basicamente por situações de entrevistas: são 19 entrevistados entre homens e mulheres, contando com a utilização de imagens de tantos outros, que não falam durante o filme. O diretor faz uso de cenas da cidade, de moradores de rua, de prédios e viadutos para contextualizar um grande centro urbano. Entretanto, caso os espectadores não tenham esta referência imagética em nenhum momento, faz-se referência verbal ou em créditos de que aquela cidade é São Paulo. Os moradores de rua desta cidade, então, representam os moradores de rua de qualquer outra cidade.

À margem da imagem em nenhum momento faz questão de esconder a equipe, os equipamentos ou a negociação feita com os documentados para a gravação. Ao contrário, a sequência que abre o filme mostra um grupo sentado na calçada tocando violão e cantando. Ao fim, o *takede* um produtor do documentário permite-nos ouvir a pergunta dele: “aqueles indivíduos autorizariam a veiculação de sua imagem?”. Vê-se, então, a imagem deles preenchendo um documento pelo qual dão a autorização pedida.

⁶Informação retirada do *folder* promocional do filme.

De todas as entrevistas feitas, em apenas três aparecem imagens da negociação da equipe com o entrevistado. Chamamos de negociação o momento em que a equipe conversa com o personagem, pergunta o nome, e fala sobre o que vai ser feito no momento seguinte. Geralmente, quando se trata de entrevista, sabemos que, antes de começar a gravação, há, no mínimo, uma pequena conversa entre entrevistador e entrevistado, e alguma indicação sobre como e onde o entrevistado deve se posicionar na cena. Muitas vezes, o diretor, antes do início do registro das imagens, indica para o entrevistado para onde ele deve olhar: se para a câmera ou se para ele, entrevistador.

As entrevistas foram gravadas em ambientes externos e internos; foram feitas não raro na rua e percebemos isto pelas imagens de carros passando, como também pelo áudio. Há uma entrevista realizada na “casa” de um dos entrevistados, Cascavel. Outras entrevistas foram realizadas em um mesmo ambiente interno, provavelmente da associação que este grupo frequenta, em um quarto ou sala, pois observamos que o fundo de cena e o enquadramento utilizados pelo diretor são os mesmos para estes personagens.

Durante as entrevistas, a equipe aparece em apenas três dos 19 depoimentos realizados e, quando aparece, há não só a presença do diretor e de algumas outras pessoas do staff, como as imagens dos equipamentos: a câmera e o microfone. Nestas circunstâncias, a imagem é “coberta” pela fala em off do personagem. Já a voz do diretor é mais frequente. Notam-se sua voz e a de uma mulher, alguém da equipe que, em alguns momentos, também faz perguntas. Isto ocorre em sete entrevistas.

O fato de a equipe aparecer ou mesmo a voz do diretor são escolhas que ele faz durante a montagem. Ela pode ser feita intencionalmente com o sentido de dizer que existe uma equipe que está manipulando a realidade ou no sentido de fazer com que os espectadores compreendam que é assim que funciona a abordagem de uma entrevista no campo do audiovisual. Mocarzel mostra esta preocupação quando, ao fim do documentário, pergunta aos seus entrevistados como eles gostariam de se ver e se eles tinham medo do que seria veiculado. O exercício que o diretor faz ao final — reunir os personagens para uma sessão, gravar suas reações e depois conversar com eles sobre os resultados — também indica sua tentativa de compartilhar com os

documentados o peso de suas decisões ou a tentativa feita no sentido de ser o menos parcial possível, abrindo espaço para que eles falem de suas impressões acerca da montagem feita pelo diretor.

Quanto à questão de enquadramentos, a opção foi a do plano médio, no qual geralmente o entrevistado aparece da cintura para cima, e há como se ver um pouco do fundo. A fotografia praticamente é toda feita por uma câmera principal, que é fixa, havendo quase nenhuma mudança de planos. Percebemos que, dentro do plano médio, algumas vezes, a câmera está um pouco mais aberta ou um pouco mais fechada, mas isso não chega a caracterizar o movimento de zoom, pois não há planos de detalhe dos entrevistados. Registramos apenas um entrevistado, do total, em que há um plano mais fechado do rosto, que é o do personagem livreiro, já ao final da entrevista.

Pela ficha técnica, percebemos que duas câmeras foram utilizadas; mas, na verdade, somente em três entrevistas, observamos um corte para a imagem desta segunda câmera, que, aparentemente, foi uma câmera de bastidores. Isto é perceptível, pois, quando utilizada, há uma diferença grande na qualidade da coloração das imagens, como também na mudança de enquadramento. Esta segunda câmera sempre exibia planos abertos, nos quais era possível observar a presença da equipe, como a do diretor, a câmera principal, microfone e outros elementos de cena.

Tratando-se de um documentário de entrevista, é de extrema importância a qualidade da captação do áudio. Há muitas possibilidades técnicas e cada uma delas varia de acordo com a intenção do diretor, por exemplo, em captar mais ou menos o som ambiente ou em dar mais mobilidade para o entrevistado. **À margem da imagem** utilizou o microfone boom para captar em áudio as entrevistas. Em alguns momentos, os sons captados sofrem interferência externa com o trânsito de automóveis e as conversas de outras pessoas, como ocorre com as cenas feitas nas ruas; porém, ao mesmo tempo, o boom dá uma certa autonomia ao técnico de som para direcionar o microfone, situando-o mais próximo ou mais distante do entrevistado.

Os entrevistados parecem estar bastante à vontade para falar com o diretor, pois grande parte deles fala de questões pessoais que os levaram a morar na rua ou mesmo de doenças e vícios que alguns possam ter. Além disso, alguns deles se emocionam ao falar de suas histórias e experiências de vida; do mesmo modo, talvez

conscientes do seu papel, não se sentem incomodados ao falar sobre determinados assuntos. Todos os personagens do documentário são tratados (pelo menos pela montagem feita pelo diretor) da mesma maneira: nenhum deles é creditado durante a entrevista, por nome, profissão, idade ou cargo. Apenas três são chamados pelo nome durante as entrevistas. Neste sentido, podemos interpretar esta escolha do diretor de duas formas: eles foram tratados realmente como personagens anônimos, mas representativos de qualquer um de nós. Isto não faria maior diferença, pois suas histórias de vida envolvem mais ou menos fatos que as nossas. De outra forma, eles não recebem créditos, porque são pessoas que estão à margem e que são assim vistas, como se não tivessem identidade por sua condição de moradores de rua.

Ainda a respeito da montagem, 11 dos 19 entrevistados falam mais de uma vez no documentário, porém, sempre no mesmo enquadramento e no mesmo cenário, o que indica que cada entrevista foi cortada em diferentes momentos, sendo estes utilizados, de acordo com a temática ou com a possibilidade de vir a completar a fala de algum outro personagem. Assim, o documentário fica um pouco mais fragmentado e parece haver uma narrativa mais longa, que excede as suas histórias de vida. Enfim, é para a sua construção, que tais falas serão utilizadas pelo diretor.

2.3.2 A polifonia das vozes em *À margem do concreto*

À margem do concreto é um documentário longa-metragem que tem 84 minutos de duração e como temática os sem-teto e os movimentos de moradia em São Paulo. O filme mostra a atuação da União dos Movimentos de Moradia (UMM), reunindo grupos envolvidos com ela, à procura de habitação. ***À margem do concreto*** (2006) “acompanha a rotina de vida nessas ocupações, o revezamento na limpeza de prédios, as dificuldades de administração, o pagamento coletivo de contas de água e luz no fim do mês, a relação de vizinhança onde se tem muito pouca privacidade”⁷.

Este é um documentário no qual as falas dos personagens e, principalmente, o áudio darão o tom da narrativa de Mocarzel. No início do filme, antes mesmo das primeiras imagens, já há o áudio de uma passeata ou aglomeração de pessoas

⁷ Informação retirada do *folder* promocional do filme.

entoando um “grito de guerra”. Há poucos momentos de silêncio, ou o que chamamos de “tempo morto”, e a câmera é bastante diferente daquela do filme realizado pelo diretor anteriormente. Talvez, pela preocupação com a instantaneidade e espontaneidade dos fatos narrados, haja poucos momentos em que a câmera pareça estar sendo sustentada por um tripé, pois a imagem, na maioria das vezes, é bastante tremida e acompanha os deslocamentos dos personagens.

O diretor optou por fazer entrevistas com seus personagens em suas casas — momento em que as entrevistas são mais “limpas” com relação a áudio e imagens — mas também em visitas que fazia a prédios ocupados, dentro de carros ou se deslocando entre um andar e outro de um prédio. Para ter essa agilidade, como se fosse um flash ao vivo para a televisão, o cinegrafista é obrigado, muitas vezes, a fazer movimentos bruscos da câmera. Enquanto ele mesmo se move para acompanhar os personagens, a câmera treme.

Esta escolha do diretor evidencia sua preocupação menos estética do que propriamente contedística. O filme lançado dois anos depois, **À margem do lixo**, coincidentemente ou não, prima pelas imagens bem gravadas e detalhadas, como veremos na análise deste outro documentário. Várias cenas de **À margem do concreto** são momentos de tensão: passeatas, ocupações, assembleias e reuniões são mostradas, durante todo o filme. Este mesmo clima de tensão, tão típico das *hardnews*, envolve o espectador, por exemplo, pelos movimentos da câmera - uma extensão dos movimentos que o cinegrafista teve de fazer para correr, para ouvir, para acompanhar o que então acontecia. O ritmo e a entrada em cena dos personagens neste documentário também são rápidos, e o mesmo personagem tem sua fala e imagem utilizadas em diversos momentos do filme. Porém, os personagens que o diretor considera fundamentais (ou mais importantes) concederam entrevistas mais longas, realizadas em suas casas, onde a câmera passou esta mesma tranquilidade, pois ficava parada, sustentada, segura, mesmo que o conteúdo dessas entrevistas tenha sido utilizado de forma fragmentada na narrativa final.

Neste contexto da filmagem, rápida e instantânea, a voz do diretor se faz ouvir em muitos momentos do documentário. Suas perguntas estão presentes em alguns enquadramentos das entrevistas, nos quais Mocarzel aparece, posicionado dentro do quadro. Só há uma entrevista em que equipamentos da equipe são mostrados. O

microfone utilizado para as sonoras foi, mais uma vez, o boom, como observamos nas imagens do filme.

Este microfone estabelece certa distância do diretor em relação ao entrevistado; porém, é necessário que o técnico de som fique relativamente próximo para direcionar a captação do som. Neste contexto, em que muitas entrevistas foram feitas em locais externos e com movimento, este microfone poderia captar também o som ambiente, caso fosse esta a intenção do diretor, pois ele não é unidirecional, nem fica no corpo do entrevistado, como o de lapela. No caso do acompanhamento de passeatas e manifestações, ele pode ser uma boa opção, pois capta o som de maneira geral. Além disso, o técnico não precisa necessariamente estar na multidão.

A sentida preocupação do diretor em estar presente no desenrolar dos acontecimentos se faz notar em cenas que foram gravadas à noite e com pouca ou quase nenhuma luz. Na sequência final do filme, uma ocupação feita pelos moradores é mostrada sem nenhuma luz; está-se no escuro, vendo-se então vultos de pessoas em uma tonalidade de verde, pois é como a câmera capta a imagem em locais desprovidos de luz. O impacto que estas imagens causam, apesar de sua baixa qualidade visual, está justamente na produção precária, como testemunho do que ocorreu “realmente” naquele momento. O cinegrafista também acaba virando um personagem, pois, com suas imagens, o espectador percebe, sem dúvida, o que se passou no momento descrito.

A montagem do filme gira em torno de uma temática maior do que a das histórias de vida dos personagens. Suas falas são utilizadas para compor uma narrativa sobre a situação destes sem-teto, no Brasil, pelas dificuldades, situações de miséria, o envolvimento em associações. Seus depoimentos são utilizados em diversos momentos em conjunto com a fala de outros personagens, justamente porque se completam e não pretendem mostrar que este é um fato isolado, mas, sim, que há, no Brasil, pessoas com histórias de vida diferentes, mas que passam pela mesma situação.

Como característica do diretor Evaldo Mocarzel, o documentário também utiliza a dinâmica de reunir os principais personagens (aqueles que aparecem com mais frequência) e ouvi-los a respeito de como se sentem representados. Isto já tinha ocorrido em **À margem da imagem**, quando os personagens foram ao cinema se

assistir e, em seguida, deram suas opiniões sobre como o filme tinha sido montado. Desta vez, o diretor acompanha uma ocupação e mostra para um grupo de personagens a cobertura que uma emissora de televisão, através de uma matéria de telejornal, fez do mesmo fato. Na sequência, os personagens falam sobre como se veem representados pela grande mídia, fazem críticas e dão suas opiniões.

2.3.3 Os silêncios de *À margem do lixo*

À margem do lixo é um documentário longa-metragem, de 84 minutos, que tem como personagens principais os catadores de materiais recicláveis, na cidade de São Paulo. A rotina desses trabalhadores, suas relações empregatícias e suas histórias de vida são documentadas no último filme da tetralogia idealizada (e ainda não concluída) por Evaldo Mocarzel. “O documentário resgata a dignidade dessa humanidade que sobrevive à margem de São Paulo, capital financeira do Brasil. A intenção é mostrar que é possível uma relação mais equilibrada entre o lucro e a qualidade de vida das pessoas...”⁸.

Lançado apenas dois anos depois do documentário ***À margem do concreto***, este é o filme da tetralogia de Mocarzel que mais se distancia de uma fórmula padronizada de se trabalhar com entrevistas; em resposta ao filme de 2006, talvez seja este o documentário que mais utiliza o “tempo morto”, os silêncios dos personagens, e que faz uso de algumas longas sequências de cenas, com um áudio que deixa “vazar” o som ambiente, ruídos, outras vozes além daquela do personagem que fala. Isso nos parece ser intencional, e não ocasional, por conta de problemas de captação de áudio. Não há música: somente as falas dos personagens e ruídos captados no momento da gravação.

Sete são os personagens, entrevistados no documentário, mas, à diferença dos outros dois filmes, neste, as entrevistas se aproximam mais de depoimentos, uma vez que o mesmo personagem fala por mais tempo, sem ter sua fala cortada. Houve certamente uma edição das imagens brutas, no entanto, neste documentário, há mais fluidez na fala dos personagens, como se este menor número de entrevistados tivesse

⁸Informação retirada do *folder* promocional do filme.

sido mais explorado no sentido do seu potencial. Com menos personagens, que falam por mais tempo, o espectador tende a se envolver e se identificar com as histórias que estão sendo contadas. O filme também se organiza de forma diferente: é como se o relato narrado por cada personagem formasse uma pequena história, que faz parte de uma história maior, que é o filme inteiro. Se a opção do espectador fosse a de assistir a apenas algumas entrevistas, isso seria possível, porque os blocos (com os personagens) são independentes entre si, formando micro-histórias.

A dinâmica deste documentário funciona da seguinte maneira: há uma pequena contextualização do personagem entrevistado (imagens dele trabalhando, contando somente com som ambiente), muitas cenas referentes a sua rotina de trabalho — como se a equipe de filmagem o acompanhasse por um dia inteiro —, enquanto suas falas são intercaladas em off ou ele aparece em um ambiente que, provavelmente, é o de um estúdio. Depois, este personagem é mostrado no ambiente peculiar de uma cooperativa de catadores, discutindo, falando e participando de debates sobre tal atividade. Em **À margem do lixo**, não vemos a negociação da equipe com os personagens para a realização das entrevistas, nem as perguntas do diretor, nem mesmo qualquer indício de que a equipe estivesse presente no local, como, por exemplo, câmeras, técnico de áudio e diretor não são vistos em nenhum dos enquadramentos utilizados.

Neste documentário, pela primeira vez, as entrevistas parecem ter sido feitas em um estúdio ou auditório, mas esta locação não fica explícita, pois apenas percebemos que se trata de um local fechado e que os personagens estão tendo acesso às imagens que foram feitas deles em seu cotidiano de trabalho. Sendo assim, não só vemos estas imagens projetadas atrás deles, como também descrevendo onde estão ou o que estão fazendo enquanto veem tais imagens. É como se houvesse várias camadas de imagens, várias camadas de sentidos. No contexto da entrevista, cada personagem aparece apenas uma vez no filme, diferentemente das outras duas obras analisadas, quando o mesmo personagem aparecia diversas vezes. Em **À margem do lixo**, quando os personagens são apresentados para o espectador, eles surgem desenvolvendo atividades de seu cotidiano, sentados em assembleias e não diretamente dentro do estúdio dando uma entrevista. Na verdade, em nenhum momento - apesar de suas imagens serem captadas ao dar depoimentos em um

estúdio ou auditório - há alusão à figura do entrevistador ou condutor dos depoimentos. Este método nos faz pensar que, dentro da história maior, há micro-histórias. O diretor, ainda neste filme, não faz qualquer menção aos créditos que identifiquem os personagens pelo nome, no curso da entrevista.

O microfone utilizado para estas entrevistas é o unidirecional, aparecendo no enquadramento utilizado dentro do estúdio, como elemento de cena. Este microfone sugere uma distância da equipe em relação ao documentado, uma vez que não é necessário que um técnico de som fique próximo para captações ou que haja contato físico para colocar, por exemplo, um microfone de lapela. A partir deste distanciamento, o personagem pode ficar mais à vontade para dar seu depoimento e responder as perguntas, mas, ao mesmo tempo, esta nos parece uma situação mais formal, em que o personagem está à frente da situação, e sua fala é a coisa mais importante naquele momento, já que o microfone está direcionado para ele.

Neste filme, nota-se uma maior preocupação do diretor com as imagens, pois elas cobrem boa parte das entrevistas, enquanto a fala está em off. São utilizados os planos aberto, médio, close e super close. Quando o entrevistado aparece no estúdio, a câmera mantém o enquadramento do plano médio e em ângulo baixo, em *contreplongée*, quando se situa em posição de baixo para cima, provocando a sensação de que o entrevistado está num palco, pois a câmera não parece estar no mesmo nível dele. O zelo com as imagens é bastante grande, na medida em que nos leva a várias dimensões da vida do entrevistado. Quando se utiliza o plano aberto, podemos entender o contexto no qual o personagem vive: entre carros e o tráfego da grande cidade, ele tem que desviar, esperar e seguir em frente. No plano médio, temos o padrão do diretor para entrevistas, enquadramento também utilizado nos outros dois filmes para captar as sonoras. Temos cenas de close nos olhos dos entrevistados e super close nas mãos e pés, por exemplo.

Neste documentário também (e com bastante frequência) o diretor utiliza o que chamamos de “tempo morto”. Este é um tempo dedicado mais para o espectador do que para o diretor: é o momento do silêncio, da reflexão, em que nenhum grande fato tem lugar no filme. Em todos os blocos de depoimentos, Mocarzel faz uso deste tempo, diferente dos outros dois filmes, nos quais este recurso não foi praticamente utilizado.

Este filme, dos três analisados, é o que mais se destaca e distingue quanto à narrativa, distanciando-se de uma linguagem já conhecida pelos espectadores, que é próxima à do telejornalismo ou à de programas de entrevista feitos para ou pela televisão. **À margem do lixo** é um documentário no qual percebemos maior influência do diretor, apesar de ele e sua equipe não aparecerem nas imagens como nos filmes anteriores. Porém, é na montagem diferenciada, que ele impõe seu estilo e faz da realidade e dos depoimentos a base para um projeto autoral, no qual ele pode criar e, neste sentido, aproximar-se mais da arte — do cinema, “a Sétima Arte”.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A entrevista se revela como artifício narrativo de grande expressão no documentário contemporâneo brasileiro e permite ao diretor diversas opções de desenvolvimento de seu enredo fílmico. Na gravação das cenas, são fundamentais o encontro entre os dois lados, a confiança que o personagem deve sentir no diretor, e a necessidade de ouvir e de se fazer ouvir da parte do documentarista e do personagem. Na fluidez da pós-modernidade, dá-se esse contato com o diferente, com o “outro”, para, talvez, darmos conta da diversidade. O cinema, portanto, acaba sendo mediador deste encontro, responsável por construir laços sociais, identidades, e parte da visão e da compreensão que temos sobre a realidade.

O documentário contemporâneo no Brasil tem criado novas formas de narrar, dando cada vez mais autonomia ao papel do diretor. Trabalha-se com a realidade, matéria-prima do gênero, mas que pode ser (re)produzida de maneiras muito distintas, de acordo com as intenções do documentarista. Essas possibilidades diferentes de narrar foram observadas nos três documentários que analisamos, uma vez que, apesar de fazerem parte de uma tetralogia, ainda incompleta, que Evaldo Mocarzel pretende lançar, eles se distinguem, enquanto narrativa. Tanto na abordagem das entrevistas, o posicionamento da equipe, os enquadramentos utilizados até a edição, a presença (não necessariamente física) do diretor fica muito evidente.

Em **À margem da imagem**, observamos um documentário muito próximo de uma grande matéria jornalística, na qual utilizam-se planos médios e aparecem as perguntas do entrevistador. A estrutura narrativa não ousa, faz-se aquilo a que o

espectador está habituado, a inovação está em deixar transparecer alguns momentos de bastidores, o que explicita a interferência da equipe naquela realidade, a presença da câmera, do microfone e dos produtores. Há intenção de confessar ao espectador que houve uma preparação para aquela situação, que houve negociação, mediação, interferência na vida dos indivíduos entrevistados, isto é, revela-se que aquela narrativa é uma representação do real, e, não, o real.

Em **À margem do concreto**, percebemos outro tipo de relação do documentarista com seus entrevistados: a narrativa está muito próxima do tom da denúncia, do jornalismo factual, sem produção. A linguagem documental é utilizada no seu extremo: a realidade deve ser mostrada nua e crua, em primeiro lugar, independente das condições da imagem. Neste sentido, notamos um documentário que acompanha de perto a condição de seus personagens, que estão lutando por moradia, na cidade de São Paulo. Câmera tremida, planos-sequência, imagens com pouca iluminação, todas essas são referências da pouca influência da equipe e do diretor no ambiente dos personagens. Poderíamos ainda pensar aqui na tradição amadora, artesanal, que produz com maior intensidade o efeito de real. A edição deste filme foi feita priorizando uma narrativa maior (que vai além das histórias individuais de cada personagem). Essa narrativa engloba as entrevistas de todos os personagens que apontam para a mesma direção: a condição dos indivíduos que lutam por moradias na metrópole. Suas experiências e histórias de vida são editadas para fazer sentido não isoladamente, mas no contexto dessa narrativa sobre a condição de pessoas que lutam por moradia, independentemente de suas histórias íntimas e pessoais.

Em **À margem do lixo**, observamos a narrativa mais diferente dentre os filmes analisados. Percebemos aqui intensamente a presença do diretor no processo da edição e não tanto interferindo na ação, durante a captação dos depoimentos. Diferente dos dois outros filmes analisados, não encontramos referência imagética do diretor ou da equipe ao longo das filmagens. Por isso, acreditamos que seu trabalho enquanto diretor (entendido como aquele que constrói o ponto de vista e a linguagem do documentário) se deu, sobretudo, na ilha de edição. A utilização da voz em off dos entrevistados, “tempo morto”, closes e super closes são frequentes, o que nos permite uma maior aproximação com os personagens, no sentido da própria “intimidade” que

esses ângulos utilizados sugerem, pois tudo é visto de muito perto por meio desses enquadramentos. Ao mesmo tempo, neste filme, também notamos uma equipe distante, como se não houvesse interferência dela durante as filmagens, inclusive não podemos ouvir a voz do diretor ou vê-lo. Embora os enquadramentos sugiram intimidade com os depoentes, cultiva-se um distanciamento, uma não interferência na trama, em uma tentativa do diretor de observar seus personagens, deixando-os narrar suas próprias histórias como se ele não estivesse intermediando esse encontro do documentando com a câmera.

As distintas possibilidades narrativas, tendo como base para a realização do filme a técnica da entrevista, nos demonstram que há diferentes maneiras de representação da realidade e dos cidadãos comuns, de acordo com as intenções do documentarista. Suas escolhas, desde o momento da gravação das imagens até a fase de edição são fruto da sua visão particular sobre determinado tema ou grupo de pessoas que, mais tarde, irão colaborar e levar o espectador a chegar a determinadas impressões e interpretações dos fatos apresentados no filme. De qualquer maneira, nos três documentários analisados, Mocarzel se preocupou em demonstrar o feedback de seus personagens sobre a representação que foi feita deles, o que o liberta do “peso” de defender uma opinião ou um argumento unilateral, o que também seria aceitável, tratando-se do gênero documentário. Neste sentido, entendemos que há um trabalho do diretor no sentido de construir a narrativa fílmica, encadear planos e falas a fim de que façam sentido, quando justapostas. Ao mesmo tempo, o diretor abre espaço para mostrar a realidade e a interferência que ele está fazendo nela ao filmar (ainda que, em **À margem do lixo**, sua presença física não seja percebida).

Por mais que haja, da parte do diretor, uma intenção em deixar que o objeto ou o personagem fale por si só, como se ele não estivesse interferindo naquela situação no momento da gravação, percebemos que esta parece ser uma estratégia para evidenciar exatamente o contrário, isto é, revelar que sempre haverá a subjetividade do documentarista, e sinalizar cada escolha que ele faz no momento do roteiro, da entrevista ou da edição. Isto está, de alguma maneira, revelando o seu olhar sobre determinada situação. O fazer documentário sempre esteve muito relacionado à questão da verdade e, neste sentido, os diretores não estão inventando histórias fictícias e utilizando personagens reais, ao contrário, eles utilizam

personagens reais para demonstrar problemas ou situações reais e cotidianas. Porém, não podemos negar que há a influência e as escolhas narrativas do diretor, que interferem na interpretação do espectador sobre o fato narrado.

Com o avanço das novas tecnologias e o maior acesso aos meios técnicos, pode ser possível que as minorias passem a se autorrepresentar cada vez mais, sem que seja necessário o envolvimento do olhar de algum sujeito de fora daquela realidade. Sabemos que, apesar de iniciativas de leis de incentivo à cultura, oficinas e canais na internet, que facilitam o processo de distribuição deste material, essa produção ainda é pouco assistida, embora já faça frente aos grandes veículos. Neste sentido, observamos, cada vez mais, a pluralidade de possibilidades de representação da realidade através de filmes e narrativas documentais, além de uma descentralização da produção deste gênero (ou ao acesso que temos a essas produções on-line).

Destacamos o papel destes três documentários para a construção de identidades sobre as minorias retratadas nos filmes analisados: moradores de rua, sem teto e catadores de material reciclado. A partir da fala e das imagens dos personagens, que vivenciam essas realidades, e da articulação do diretor ao editá-las, é criado um discurso sobre esse universo. Os personagens dos filmes, portanto, ao darem corpo e voz a essa realidade, passam a representar, no imaginário dos espectadores, parte de como pensam, vivem e são essas minorias retratadas. Seja através da diferença ao identificar que “eu sou diferente deste” ou “eu penso diferente daquele”, ou a partir da identificação “eu também me comporto assim”, “eu também gosto disso”; o espectador afirma e constrói as suas próprias identidades, por meio da diferença ou da identificação.

Sendo assim, reafirmamos como os filmes documentários, a partir de suas representações sobre o real, ocupam um importante espaço para as construções de identidades na contemporaneidade. Estes filmes nos permitem acessar e conhecer outros modos de viver, de pensar, de ser e estar no mundo. O trabalho do documentarista, ao revelar e dar voz a essas realidades, nos permite construir novas ou reafirmar “velhas” identidades. Este processo de busca e perda das mesmas é inerente à fluidez do mundo contemporâneo, e o cinema faz parte dos processos que nos ajudam a identificá-las para redefini-las.

REFERÊNCIAS

À MARGEM da imagem. Direção: Evaldo Mocarzel. São Paulo: Petrobras, 2003. 1 DVD (72 min), son., color.

À MARGEM do concreto. Direção: Evaldo Mocarzel. São Paulo: Petrobras, 2006. 1 DVD (85 min), son., color.

À MARGEM do lixo. Direção: Evaldo Mocarzel. São Paulo: Petrobras, 2008. 1 DVD (84 min), son., color.

ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. **Brasil fecha 2017 com recorde de lançamentos de filmes nacionais**. [Brasília, DF: ANCINE], 29 jan. 2018. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/brasil-fecha-2017-com-recorde-de-lan-amentos-de-filmes-nacionais>. Acesso: 05.fev.2019.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

ESSENFELDER, Renato. Comunidades falsificadas. Entrevistado: Jesús Martín-Barbero. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 23 ago. 2009. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mas/fs2308200914.htm>. Acesso em: 05 fev. 2019.

FESTIVAL DE BRASÍLIA. **Festival de Brasília do cinema brasileiro finaliza período de inscrições com participação de 25 estados e do DF**. [Brasília, DF], [2018]. Disponível em: <https://www.festivaldebrasil.com.br/release/3>. Acesso em: 20. jan. 2019.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Dp&A, 2001.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Os exercícios do ver**: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: SENAC, 2001.

MUSSE, Mariana Ferraz. **Margens nada plácidas**: documentário, entrevista, identidades e alteridade. 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2009.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em:

http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf. Acesso em: 05 fev. 2019.

RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema Verdade no Brasil. *In*: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Documentário no Brasil**: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004. p. 81-96.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

TRINTA, Alúzio Ramos. Identidade, identificação e projeção: telenovela e papéis sociais, no Brasil. *In*: COUTINHO, Iluska; SILVEIRA, Potiguara. **Comunicação**: tecnologia e identidade. Rio de Janeiro: Mauad, 2007. p. 151-164.