



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Faculdade de Comunicação
Departamento de Audiovisuais e Publicidade

A NOITE MAIS CURTA

Vinícius Fernandes Gonçalves
Orientadora | Susana Dobal

Brasília, Dezembro, 2/2015

VINÍCIUS FERNANDES

A Noite Mais Curta
(documentário de curta-metragem)

Produto apresentado à Faculdade de
Comunicação da Universidade de
Brasília, como requisito para a
obtenção do título de Bacharel em
Comunicação Social - Habilitação
Audiovisual - sob a orientação da
Profa. Susana Dobal.

Brasília/DF
2º semestre de 2015

Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação Social
Departamento de Audiovisuais e Publicidade

Vinícius Fernandes Gonçalves

Projeto aprovado em ____/____/____ para obtenção do grau
de Bacharel em Comunicação Social, habilitação Audiovisual

Banca Examinadora:

Susana Dobal
(orientadora)

Gustavo de Castro
(membro)

Wagner Rizzo
(membro)

Dácia Ibiapina
(suplente)

SUMÁRIO

1. RESUMO.....	5
2. INTRODUÇÃO.....	6
3. JUSTIFICATIVA.....	8
4. OBJETIVOS.....	11
5. REFERENCIAL TEÓRICO.....	12
6. METODOLOGIA.....	17
7. REALIZAÇÃO DO PROJETO.....	21
7.1 PRÉ-PRODUÇÃO.....	21
7.2 PRODUÇÃO.....	24
7.3 PÓS-PRODUÇÃO.....	34
8. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	38
9. REFERÊNCIAS	40
9.1 BIBLIOGRAFIA.....	40
9.2 FILMOGRAFIA.....	41

1. RESUMO

O projeto “A Noite Mais Curta”, consiste em um documentário de curta-metragem, com duração de 20 minutos, em que mestres e mestras da cultura afro-brasileira e tradicional, assim como produtores culturais, falam sobre os dilemas vivenciados na apresentação de manifestações culturais tradicionais em palco. As filmagens ocorreram durante o XV Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, em São Jorge/GO, realizado de 17 de julho a 1 de agosto de 2015.

palavras-chave: cultura-popular, documentário, encontro de culturas, entrevista, comunicação, espetacularização.

2. INTRODUÇÃO

A ideia de filmar o Encontro de Cultura Popular da Chapada dos Veadeiros veio de um interesse em abordar por meio do audiovisual a performance da cultura popular no palco e seu arranjo para o formato espetáculo. Pertencente a um contexto de origem em que geralmente não estão previstas apresentações em palco, os grupos se adaptam ao novo contexto dos encontros e uma série de rearranjos acontecem (estéticos, espaciais, temporais). O documentário visa retratar esse processo de adaptação entre a cultura popular em seu contexto e a passagem dela para um contexto de apresentações em palco.

O Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros surgiu em 2001, e desde então é realizado anualmente no mês de julho, na Vila de São Jorge, município de Alto Paraíso (GO). O Encontro teve em sua criação o objetivo de ser um espaço de encontro e trânsito da cultura popular, além de tentar construir uma relação menos unilateral e predadora para a recontextualização das práticas culturais associadas à indústria do espetáculo e do turismo.

Nesse sentido, eles foram idealizados pelos seus produtores para serem locais estratégicos de visibilidade e fala, de sensibilização do estado e da sociedade com relação à importância da cultura popular, sendo também espaços de acesso à informação, de transmissão dos saberes tradicionais, de construção de redes de relações e geração de renda para os grupos de cultura popular¹ e população local

Assim, filmar o processo de adaptação da cultura popular na passagem de seu contexto original para um contexto de espetáculo, é observar sob alguns aspectos se o objetivo de ser um local estratégico e um espaço de fala são alcançados. *A Noite Mais Curta* é um documentário sobre a condição em que a gestão da prática não se restringe apenas à comunidade, mas envolve a mediação de outras pessoas, uma vez que está inserida em um contexto de política pública cultural.

¹ o conceito de cultura popular que orienta a realização do projeto será definido no Referencial Teórico, pag. 10

Desse contexto, destaca-se a figura do produtor cultural. Essa figura, basicamente, cumpre o papel de mediação entre as políticas públicas culturais e os grupos de cultura popular, materializando essa relação por exemplo, na gravação de CDs, publicação editorial, produção de eventos de cultura etc.

O filme busca os sujeitos desse processo em torno do Encontro a fim de saber quem são, como vêem o processo e como lidam com a cultura popular em palco.

As filmagens tiveram como condução da narrativa entrevistas realizadas no Encontro de Culturas, aproveitando-se da reunião de grupos de diferentes lugares do Brasil.

O curta-metragem é resultado do Projeto Experimental de Conclusão do Curso de Comunicação Social com habilitação em Audiovisual na Universidade de Brasília.

3 . JUSTIFICATIVA

O meu contato inicial com o tema se deu por intermédio de Bruno Goulart Machado Silva (com quem divido a realização do filme), quando compartilhamos moradia em Brasília durante o primeiro ano de seu doutorado no Departamento de Antropologia Social da UnB (2013). Sendo pesquisador de políticas públicas, performance e espetacularização, foi quem me apresentou o ensaio “Espetacularização e Canibalização das Culturas Populares na América Latina”² (2010), de José Jorge de Carvalho. Esse texto foi fundamental para o desenvolvimento da abordagem temática, tanto na pré-produção, como durante as filmagens. O ensaio mediou, no documentário, a observação dos processos estéticos, políticos e econômicos que afetam as culturas populares no Brasil a partir do processo de valorização a serviço do turismo e do entretenimento.

Também foram fundamentais uma série de conversas que tive com Bruno Goulart de 2013 até a decisão de realizar o documentário. Dessa forma, o projeto representa a tentativa de aproximação de pesquisas no campo da Antropologia e da Comunicação a partir de nossa convivência e trabalho.

//

Ao longo do curso de Audiovisual alguns filmes a que assisti me despertaram o interesse pela realização de filmes documentário a partir da intersecção entre o cinema e a antropologia social: a narrativa e a linguagem cinematográfica aliada aos saberes e às práticas sociais, me levaram a pesquisar por filmes em que essas características coexistiam.

O Fim e o Princípio (2005) e *Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho; entre outros filmes listados nas referências, compõem um conjunto de documentários em que um

2 Este ensaio oferece um quadro teórico para a compreensão de dois processos estéticos, políticos e econômicos que afetam as culturas populares em praticamente todos os países latino-americanos: a 'espetacularização' e a 'canibalização'. Esses dois processos estão vinculados a uma mercantilização das formas culturais tradicionais, que são expropriadas dos seus circuitos comunitários por agentes externos a serviço do turismo e do entretenimento. CARVALHO (2010:39)

território geográfico bastante restrito³ é definido como universo fílmico para coabitação dos personagens, predominando neles a construção da narrativa por meio de entrevistas. Essa característica nos filmes de Eduardo Coutinho são ressaltadas no artigo-entrevista⁴ intitulado “A entrevista como método: Uma conversa com Eduardo Coutinho”. No artigo, Fernando Frochtengarten destaca recortes que remontam ao universo criado por Eduardo Coutinho em alguns de seus documentários:

Podemos entrever alguma comunidade entre os entrevistados de cada um dos filmes de Eduardo Coutinho. Ainda que frequentemente não se conheçam, os personagens são amarrados pela coabitação de uma geografia, pelo exercício de um mesmo trabalho ou pela participação em acontecimentos progressos. Porém, é tênue essa comunidade. Ela circunscribe um campo de experiências humanas sem que as singularidades de cada ser humano sejam apagadas por teses generalizantes sobre as condições compartilhadas.

(FROCHTENGARTEN, 2006: 1)

O curta-metragem teve inspiração nesse modo de trabalho. A Vila de São Jorge é o local de filmagem durante uma semana, e o Encontro de Culturas o universo dos personagens, que terá como condução narrativa as entrevistas.

O outro no documentário de entrevistas é fruto do palco criado pela câmera e é fruto do processo de cumplicidade aberto pelo cineasta. O entrevistado é parte integrante de uma relação com o entrevistador e ocupa essa cena a partir de uma auto-representação estimulada. Essa relação de entrevistador-entrevistado, mantida ou rompida, é determinante para o filme que vem a ser. Ressalto no memorial de realização do projeto a experiência do filme sob esse aspecto.

Em levantamento videográfico, não identifiquei outros documentários dedicados ao tema e à abordagem pretendida, apesar de os encontros terem boa repercussão nos

3 Um povoado, no caso de *O Fim e o Princípio*; um prédio residencial no caso de *Edifício Master*;

4 O artigo é dividido em um preâmbulo e uma longa entrevista em que Fernando Frochtengarten entrevista Eduardo Coutinho (ver bibliografia final)

veículos de comunicação. Em pesquisa online, é fácil encontrar reportagens em vídeo sobre as edições anteriores do encontro, sendo algumas descritas pelo veículo como reportagem especial⁵.

A própria organização criou um canal do Encontro no Youtube. Esse canal reúne vídeos produzidos pela organização nas últimas três edições do Encontro e também reúne reportagens feitas por outros veículos nessas edições. As estatísticas da página indicam pouco mais de 80.000 visualizações totais.⁶ O conteúdo dos vídeos privilegia o registro do patrimônio imaterial em suas apresentações de palco e outras atividades que ocorrem durante o Encontro, como oficinas e mesas de discussão. Tanto nas reportagens descritas, quanto nos vídeos do canal do Youtube, as poucas reflexões em torno do sistema espetáculo mediado por políticas públicas se dão a partir de falas de produtores culturais.

O documentário *A Noite Mais Curta* busca por meio da câmera criar um palco para um sujeito e para uma prática social que se diferencie da cobertura oficial da própria Casa de Cultura (promotora do Encontro). A independência desse processo em relação à organização visa a criação de um território audiovisual que não esteja vinculado à promoção da iniciativa dos agentes de produção cultural, mas que evidencie os dilemas existentes nesse processo conversando, sobretudo, com mestres e mestras de cultura popular.

5 A primeira reportagem com 5 minutos de duração e a segunda com 23 minutos, trazem um panorama do Encontro e apresentam alguns personagens. Evidenciam o turismo cultural por ocasião do Encontro.

TBC - TV Brasil Central, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HPA75uNfpIQ> (Consultado em 20 de out 2015)

GLOBO NEWS disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CfXubjf_pl4 (Consultado em 20 de out 2015)

6 Fonte: <https://www.youtube.com/channel/UC9sjwXzd71CwmiXSqj0IXhQ> (Consultado em 10 de nov 2015).

4. OBJETIVOS

O objetivo geral do documentário A NOITE MAIS CURTA é investigar, por meio de entrevistas realizadas durante o XV Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros (2015), quais agentes são mobilizados na adaptação das manifestações para o formato palco e quais novos sentidos surgem como consequência da recontextualização das práticas culturais. As nuances entre valorização e espetacularização da cultura popular a partir da ótica de produtores culturais e mestres de cultura popular são o objeto das entrevistas.

O objetivo específico é difundir a discussão sobre cultura popular, políticas públicas e performance por meio da exibição do produto audiovisual em faculdades, cineclubes, festivais, encontros de cultura popular, e também pela internet.

5. REFERENCIAL TEÓRICO

Em relação às posições que os personagens do documentário ocupam na cadeia da cultura popular, destaco as nomenclaturas que constam na carta de princípios da Rede das Culturas Populares e Tradicionais (RCPT)⁷. Mestres se diferem de artistas de cultura popular por serem pessoas

de conhecimentos artísticos, religiosos e/ou técnicos complexos, relacionados a saberes ancestrais que ele(a) corporifica e expressa integralmente após uma longa permanência nesta atividade, marcado por um contínuo trabalho de síntese e de condensação, que atribuem força singular e extraordinária aos seus pronunciamentos, característicos da oralidade. (Carta de Princípios da RCPT disponível em: <<http://culturaspopulares.org.br/carta-de-principios/>>. Acessado em: 20 out. 2015)

Enquanto, pela mesma carta, artistas populares “são pessoas, amadores ou profissionais, [que] expressam por diferentes linguagens (música, dança, teatro, literatura, artes plásticas, dentre outras) as matrizes estéticas das culturas populares e tradicionais, de forma adaptada e modificada em relação à origem”.

Segundo a carta:

Culturas Populares são um conjunto rico e heterogêneo de expressões simbólicas, relações econômicas e articulações políticas. Este complexo é constantemente criado e recriado pelos indivíduos, grupos e comunidades que as praticam em sua relação dinâmica com a natureza e com a sociedade. São ainda portadoras de referências estéticas e afetivas importantes para a construção de identidades locais, regionais, nacionais ou internacionais e, por isso, tendem a ser transmitidas de geração a geração, estruturando-se sobre raízes ancestrais numa temporalidade de média e longa duração histórica. Originadas ou predominantes em grupos rurais, isolados, de regiões em desenvolvimento ou das periferias urbanas – ou seja, representantes de uma classe social desprivilegiada -, tendem a ser invisíveis, incompreendidas e discriminadas pelas elites e, por isso, obtêm pouco reconhecimento das instâncias culturais hegemônicas como o Estado, as escolas e universidades, os espaços consagrados de fruição das artes e os meios de comunicação de massa, que as associa

7 "A Rede das Culturas Populares e Tradicionais ou RCPT reúne número ilimitado de Mestres e Mestras, artistas populares, agentes de salvaguarda do patrimônio imaterial; organizações não governamentais, empresas e outras instituições formais; além de grupos, comunidades, redes, movimentos e outros coletivos informais, reunidos dentre aqueles com reconhecida atuação na promoção das expressões culturais populares e tradicionais, no reconhecimento e na proteção destas expressões como patrimônio imaterial, no desenvolvimento socioeconômico e educativo de seus(uas) membros(as), na repartição dos benefícios originados do acesso aos conhecimentos tradicionais, e, na moderação, fomento e articulação das ações dos(as) agentes de salvaguarda do patrimônio imaterial". Disponível em: <<http://culturaspopulares.org.br/carta-de-principios/>>. Acessado em: 20 out. 2015

erroneamente ao atraso, à incompletude ou apenas à carência material. Tradicionais e, ao mesmo tempo, contemporâneas, híbridas e diversas, expressão multifacetada da nossa sociedade múltipla, as culturas populares, ao se expressarem, geram tensões e sínteses fundamentais para a compreensão do que é ser brasileiro; (idem)

Destaco também a definição de cultura popular de José Jorge de Carvalho (2010), em que ele destaca a autogestão e a auto sustentabilidade comunitárias como princípios que organizam a produção das culturas populares, diferenciando-a do mercado:

“(...) as culturas populares podem ser concebidas, em termos gerais, como um conjunto heteróclito de formas culturais - música, dança, autos dramáticos, poesia, artesanato, ciência sobre a saúde, formas rituais, tradições de espiritualidade - que foram criadas, desenvolvidas e preservadas pelos milhares de comunidades do país em momentos históricos distintos. (...) se reproduzem utilizando seus modestos recursos materiais e vastos recursos simbólicos e tomando em conta seus ritmos próprios de continuidade, mudanças e transformações. Em um nível diferente de abstração, podemos dizer que a autogestão e a auto sustentabilidade comunitárias são os princípios que organizam a produção das culturas populares, enquanto a oralidade é o seu meio predominante de expressão e de transmissão.”(CARVALHO, 2010: 44, grifo meu)

A partir desse conceito, três aspectos foram levados em consideração durante a realização do curta-metragem, sobretudo na busca por um recorte temático na pré-produção e produção: 1) a localização histórica das práticas culturais; 2) as transformações dos recursos simbólicos das manifestações populares no palco; e 3) a maneira como essas apresentações são negociadas entre os grupos e a produção cultural.

Esses aspectos reúnem em seus desdobramentos a ideia de resistência das culturas populares e tradicionais no Brasil. Em primeiro lugar, pela origem das práticas: nesse recorte, serão abordados principalmente tradições afro-brasileiras, trazidas para o Brasil por africanos aqui escravizados e, desde então, desenvolvidas como expressão simbólica - ainda que silenciada de diversas formas. A transformação dos recursos estéticos e simbólicos representa o dinamismo da forma cultural ao longo dos anos de prática. Não é objetivo do documentário imbuir esse processo de pessimismo sentimental em relação à transformação das práticas, mas de destacar as transformações e ressignificações provenientes do processo de ida das manifestações para o palco. Por fim, ao aspecto da

autogestão comunitária ressaltado por José Jorge de Carvalho, será possível trazer a ideia de seus limites: até que ponto os modos e interesses artísticos dos próprios autores das práticas conseguem ser resistentes ao processo de espetáculo?

Sobre a espetacularização da cultura popular, José Jorge define a ocorrência quando se desenvolve:

“a operação típica da sociedade de massas, em que um evento, em geral de caráter ritual ou artístico, criado para atender a uma necessidade expressiva específica de um grupo e preservado e transmitido através de um circuito próprio, é transformado em espetáculo para consumo de outro grupo, desvinculado da comunidade de origem. (...) Trata-se de enquadrar, pela via da forma, um processo cultural que possui sua lógica própria, cara aos sujeitos que o produzem, mas que agora terá seu sentido geral redirecionado para fins de entreter um sujeito consumidor dissociado do processo criador daquela tradição.” (CARVALHO, 2010: p. 47)

e complementa:

Dizer que as culturas populares são espetacularizadas significa afirmar a existência de vários processos simultâneos:

- a) Que elas são descontextualizadas segundo os interesses da classe consumidora e dos agentes principais da ‘espetacularização’;
- b) Que elas são tratadas como objeto de consumo; e, mais complexo ainda, como mercadoria. [...].
- c) Que são ressignificadas **de fora para dentro**. Serão os interesses embutidos no olhar do consumidor que definirão o novo papel que passarão a desempenhar. Trata-se aqui de uma operação muito distinta das eventuais e múltiplas ressignificações que são provocadas de dentro, ou seja, pelos próprios artistas populares no contexto das comunidades onde atuam. (2010, p. 49, grifo meu) .

Ao mesmo tempo que o documentário A NOITE MAIS CURTA visa analisar o fluxo de ressignificações da cultura popular frente ao palco, busco, ao realizá-lo, os modos de habitar o contexto me distanciando de uma possível objetificação pela imagem dos entrevistados e das apresentações. Para isso, o filme busca as oportunidades de politização do espaço discursivo a partir da palavra falada, colocando no centro da construção dramaturgica a expressão verbal ao mesmo tempo que dele destitui a representação das apresentações em si.

//

O cinema de não-ficção é comumente associado a algo verossímil, uma vez que ele é elaborado a partir de um mundo histórico de acontecimentos verificáveis no tempo. Porém, diferentemente da ideia de reproduzir objetivamente a realidade, o documentário produz visões sobre o mundo e personagens para habitar esse universo de representação.

Fernão Pessoa Ramos em seu livro “*Mas afinal...o que é mesmo o documentário?*” singulariza o filme documentário dissociando-o do filme de ficção do seguinte modo:

Em sua forma de estabelecer asserções sobre o mundo, o documentário caracteriza-se pela presença de procedimentos que o singularizam com relação ao campo ficcional. O documentário, antes de tudo, é definido pela intenção de seu autor de fazer um documentário (intenção social, manifesta na indexação da obra, conforme percebida pelo espectador). Podemos, igualmente, destacar como próprios à narrativa documentária: presença de locução (voz over), presença de entrevistas ou depoimentos, utilização de imagens de arquivo, rara utilização de atores profissionais (não existe um star system estruturando o campo documentário), intensidade particular da dimensão da tomada. Procedimentos como câmera na mão, imagem tremida, improvisação, utilização de roteiros abertos, ênfase na indeterminação da tomada pertencem ao campo estilístico do documentário, embora não exclusivamente. (RAMOS 2008: 25)

Essas asserções sobre o mundo não prometem imparcialidade, uma vez que o documentário afirma o lugar do aparato e da subjetividade do realizador enquanto se desnudam as camadas de representação. Destaco o trecho de Silvio Da-Rin que traz a ideia de representação do real, comparando-o, nesse aspecto à construção ficcional:

“[...] Não existe método ou técnica que possa garantir o acesso privilegiado ao real. Uma vez que não se pode conhecer a realidade sem estar mediado por algum sistema significativo, qualquer referência cinematográfica ao mundo histórico terá que ser constituída no interior do filme e contando apenas com os meios que lhe são próprios. Sob este aspecto, o documentário é um constructo, uma ficção como outra qualquer.[...]” (DA-RIN, 2004:19)

O documentário pode ser então compreendido como uma representação construída em torno da qual um recorte temático unido a aspectos de linguagem e aspectos subjetivos de quem realiza se entrecruzam na forma de asserções sobre o mundo. A partir dessa

ideia, *A Noite Mais Curta* busca ao longo de sua realização observar o encontro e a convivência dos aspectos envolvidos nessas asserções.

6. METODOLOGIA

Para a realização do documentário tivemos a entrevista como dramaturgia predominante, embora não exclusiva. Como as filmagens acontecerem durante uma edição do Encontro de Culturas da Chapada dos Veadeiros, e levando em conta a produção simplificada pela equipe mínima, as entrevistas apresentaram-se como um método eficaz de filmagem, pois permitiu que criássemos em um período curto de tempo um espaço de discussão que não estava havendo no próprio Encontro e que se mostrou como uma demanda latente a partir do modo como foi ocupado pelos entrevistados.

Bill Nichols em seu livro “Introdução ao Documentário” traça as mais variadas formas que a entrevista assume como relação de troca e investigação em diferentes áreas, ressaltando a construção narrativa polifônica forjada pelo realizador no cinema:

"As entrevistas são uma forma distinta de encontro social. Elas diferem da conversa corriqueira e do processo mais coercitivo de interrogação, à custa do quadro institucional em que ocorram e dos protocolos ou diretrizes específicos que estruturam. As entrevistas ocorrem num campo de trabalho antropológico ou sociológico; tomam o nome de “anamnese” na medicina e no serviço social; na psicanálise, tomam a forma de sessão terapêutica; em direito, a entrevista torna-se o processo prévio de “colher meios de prova” e, durante julgamentos, o testemunho; na televisão, forma a espinha dorsal dos programas de entrevista; no jornalismo, assume tanto a forma de entrevista como coletiva para imprensa; e na educação, aparece como diálogo socrático. Michel Foucault argumenta que todas essas formas incluem formas regulamentadas de troca, com uma distribuição desigual de poder entre cliente e profissional da instituição, com raízes na tradição religiosa da confissão. Os cineastas usam a entrevista para juntar relatos diferentes numa única história. A voz do cineasta emerge da tecedura das vozes participantes e do material que trazem para sustentar o que dizem (NICHOLS, 2007: 160)."

Essa polifonia é buscada na realização de *A noite Mais Curta*, em que pontos de vista diferentes proveem do espaço criado pelo aparato e pelo entrevistador. Sobre a história da entrevista como método possível no cinema, Jean-Claude Bernadet fala sobre seu surgimento a partir das possibilidades de linguagem trazidas pela composição das imagens com o som direto:

“Até os anos 50, os documentaristas só dispunham de som de estúdio: a voz do locutor e a musiquinha de fundo. (...) Um outro universo sonoro foi criado com a captação de ruídos ambientes e de falas. Expressões novas apareceram - 'cinema direto', 'cinema verdade' - para designar formas de cinema documentário em que a faixa sonora deixara de ser um apêndice da faixa visual para se tornar tão importante quanto ela.” (BERNADET, 2003, p. 281).

Após um período de descoberta, haveria no cinema brasileiro, segundo o mesmo autor, a generalização da entrevista como método, em que “não se pensa mais documentário sem entrevista, e o mais das vezes dirigir uma pergunta ao entrevistado é como ligar o piloto automático. Faz-se a pergunta, o entrevistado vai falando, e está tudo bem; quando esmorecer, nova pergunta” (Bernadet, 2003, p. 286). Diante de uma série de problematizações sobre o espaço ocupado pelo diretor nas entrevistas de documentário brasileiro, Bernadet destaca desse volume de filmes com entrevistas-protocolo, o cinema que utiliza a entrevista como estilo, citando como exemplo o trabalho de Eduardo Coutinho.

Símbolo da escuta no cinema brasileiro, destaco dois aspectos que observo no seu modo de fazer filmes e que refletiram na realização do projeto. Eduardo Coutinho tem em *O Fim e o Princípio* (2006)⁸, o encontro entre o documentarista e o outro como a base radical para realização do filme. Coutinho conduz o documentário de entrevistas pautado pelo encontro com o desconhecido: os moradores do Sítio Araçás. O que diferencia as entrevistas que Coutinho realiza no filme de uma conversa informal ou de

8 Em *O Fim e o Princípio* (2006), Eduardo Coutinho e sua equipe vão ao sertão da Paraíba em busca de pessoas que tenham histórias para contar. No município de São João do Rio do Peixe a equipe descobre o Sítio Araçás, uma comunidade rural onde vivem 86 famílias, a maioria ligada por laços de parentesco. Graças à mediação de uma jovem de Araçás, os moradores - na maioria idosos - contam sua vida, marcada pelo catolicismo popular, pela hierarquia, pelo senso de família e de honra.

um interrogatório? Invariavelmente o aparato de cinema é um dos aspectos fundamentais para detonação desse processo.

Em relação ao aparato, podemos pensar que apesar do olhar do entrevistado estar normalmente direcionado ao entrevistador, a presença da câmera na entrevista faz o papel do olhar público. O diretor é o interlocutor direto, mas a ideia de palco é criada pela câmera. Sobre esse assunto, Alfredo Dias D'Almeida no artigo "O processo de construção de personagem em documentários de entrevista" diz:

"A câmera faz as vezes de público. A imagem, a fala, os gestos, tudo passará sob o crivo do olhar público. O entrevistado sabe disso e orientará sua ação de acordo com essa premissa, assumindo também um papel e expondo aquilo que, consciente ou inconscientemente, julga ser mais importante e interessante para quem vai vê-lo ou ouvi-lo. Ou seja, o entrevistado se assume como personagem. As pessoas /personagens são complexas, contraditórias, e é nessa complexidade em que vai residir a força de cada um. (...) Nas entrevistas, não são propriamente as pessoas que aparecem na tela, mas as personagens criadas e delineadas pelo e no encontro com o cineasta, em presença da câmera." (D'ALMEIDA, 2006, pag. 5)

Mas destaco, sobretudo, o alinhamento entre a metodologia de Coutinho e seu modo de estar na narrativa como diretor. Em *O Fim e o Princípio* há uma intensa performatividade de seus narradores por meio da palavra falada. A predominância no povoado da oralidade como meio de transmissão cria um universo em que a comunicação verbal tem um espaço importante e tradicionalmente maior que as imagens ou a palavra escrita. E no filme *O Fim e o Princípio* isso acentua o estilo-entrevista que Coutinho impõe, que, se já era radical pelo caráter de encontro em torno do qual se desenvolve o filme, ganha ainda mais vigor pelo encontro com pessoas mais velhas e os modos como se exprimem como narradores - já que põem na fala todos os seus recursos de expressão. E Coutinho busca estar em cena como entrevistador atento, que reforça a presença do dispositivo pela escuta e pelo modo que acolhe e conduz a conversa.

Sobre as consequências da predominância da entrevista como método no cinema brasileiro, Jean-Claude Bernadet afirma que

"(...) ela implica predominância do verbal. O documentarista só obtém informações cuja emissão sua pergunta pode motivar informações verbalizáveis; apenas informações que o entrevistado aceita e consegue verbalizar. A quase exclusividade da entrevista estreita consideravelmente o campo de observação do documentarista: as atitudes, o andar, os gestos, a roupa, os objetos, os ambientes, os sons que não sejam verbais etc. (...) Outra consequência dessa situação é que passam também para um segundo planos as relações entre as pessoas de que trata o filme. Já que esse método privilegia a relação entrevistado/cineasta, as interações entre as pessoas filmadas quase desaparecem (...) (BERNADET, 2003: 287)

A partir disso, tem-se, portanto, que a entrevista no cinema encarada como estilo deve ser estratégia retórica atenta para a predominância do verbal, quando isso faça sentido a ponto de se abrir mão em maior ou menor medida do gesto, dos ambientes e da interação entre as pessoas.

A Noite Mais Curta buscou enfatizar as informações verbalizáveis no seu modo de narrar amparando-se na relação estabelecida com a oratória dos mestres e mestras. Ao problematizar questões latentes, o documentário abre espaço para que os entrevistados se pronunciem de maneira deliberada sobre o tema - o que fazem com singular força de expressão verbal.

7. REALIZAÇÃO DO PROJETO

7.1 PRÉ-PRODUÇÃO

O projeto *A Noite Mais Curta* teve, principalmente por se tratar de um projeto realizado em uma viagem, o equilíbrio entre controle e acaso sustentado pelo encontro com os entrevistados e pelas operações silenciosas que guiavam a idas e voltas entre o tema proposto e o que surgia à medida que as entrevistas aconteciam.

Na pré-produção, foram organizadas algumas informações disponíveis sobre o encontro (convidados, datas de apresentação, ficha técnica do evento) para construir um roteiro inicial de entrevistas que serviriam de preparação para uma abordagem mais direcionada quando as pessoas que seriam entrevistadas fossem definidas. O plano era entrevistar mestres e mestras de cultura tradicional e produtores culturais.

Foi levantada a possibilidade de não ser possível concentrar o percurso das entrevistas entre os grupos tradicionais e os produtores culturais. As questões previamente destacadas como justificativa poderiam ser falsos-problemas para as pessoas envolvidas, ou ainda poderia não haver disposição/disponibilidade por parte delas para conceder entrevistas, tornando difícil manter o plano inicial. Nesse caso, a partir de uma construção mais abrangente do tema, as entrevistas se voltariam também a moradores da Vila e turistas, cobrindo dessa forma, o Encontro de maneira mais geral.

Como estaríamos trabalhando com uma equipe muito reduzida (2 pessoas), os equipamentos que listamos para levar foram básicos (1 câmera de vídeo, 1 microfone acoplável à câmera, 2 cartões de memória, um gravador de áudio, tripé, baterias e pilhas). Não foi necessário alugar equipamentos, pois eu tinha boa parte do que era necessário e contamos com alguns itens emprestados por amigos.

Dos grupos que planejamos entrevistar, alguns nomes eram mais certos e era possível planejar de maneira mais objetiva. Outros seriam definidos apenas na etapa de produção, quando estaríamos em contato direto com os grupos e teríamos melhor ideia sobre quem procurar. No caso dos produtores culturais, certamente entrevistaremos

Juliano Basso e Geovana Jardim, organizadores do encontro. Juliano é um dos fundadores do encontro de Culturas de povos tradicionais que acontece na Chapada há 15 anos. Geovana Jardim produz o encontro de São Jorge há 3 anos, mas tem um extenso histórico de envolvimento com a cultura tradicional, sobretudo à frente do Encontro dos povos do Grande Sertão Veredas/MG. Dessa forma, a entrevista dos produtores culturais seria feita com eles e buscaríamos outros produtores que estivessem acompanhando o encontro ou alguma atividade paralela (como a Reunião da Comissão Nacional dos Pontos de Cultura, programada para durante o encontro - 29 de Julho a 2 de Agosto).

Os temas gerais das perguntas para os produtores culturais seriam sobre preocupações, sensibilidade e críticas em relação aos encontros de Cultura Tradicional e seus desdobramentos no que se refere aos dilemas enfrentados ao levar apresentações de cultura tradicionais para o palco. A ideia era que as perguntas girassem em torno das estratégias de amortecimento de um possível processo de espetacularização da cultura tradicional que o universo dos editais e eventos culturais poderiam trazer.

Havia um receio em relação à entrevista com os produtores porque sabíamos que eles teriam afinidade com a organização do discurso em entrevista, e portanto, uma fala institucional mais marcada poderia dar a tônica da entrevista. Em relação a isso, a ideia que tivemos foi a de deixar a entrevista com os produtores culturais para o final, na medida do possível. Entrevistando os mestres e mestras antes, teríamos a oportunidade de recolher uma série de questões colocadas por eles para poder conduzir melhor a entrevista com os produtores do Encontro de maneira a fugir de uma mera fala institucional.

Fizemos um recorte dos grupos a princípio dando preferência às localidades de origem mais próximas de Brasília. Dessa forma, filmaríamos a apresentação e faríamos entrevista com os seguintes grupos⁹:

a) A Catira e a Curraleira, São João D'Aliança/GO;

⁹ Durante as filmagens acrescentamos ao roteiro os grupos: "Terno de Moçambique", de Perdões/MG, os grupo "Arturos" e "Arturos Filhos de Zambi", de Contagem/MG. Ao passo que retiramos o "Congo de Niquelândia/GO". As alterações são descritas na etapa de Produção

- b) A Sussa dançada pelos Kalungas do Vão do Moleque e do Vão das Almas/GO;
- c) Congo de Niquelândia/GO;
- e) Catira executada pela Folia do Divino de Crixás/GO.

Os temas gerais das perguntas seriam sobre quais mudanças ocorrem - estéticas, de duração, de espaço - em suas performances adaptadas para o palco. Sobre as especificidades que são adotadas (ou não) com vista a se adaptar às apresentações. Sobre o contato prévio com o palco; sobre como veem e vivenciam o espaço das apresentações; sobre o que, na perspectiva dos grupos, não pode ser levado para o palco e por quê; sobre quais as preocupações e sensibilidades dos organizadores do evento para com os elementos que podem ou não ser levados a se apresentarem no Encontro e se essas interdições são respeitadas; caso não, como negociam esse processo de profanação;

7.2 PRODUÇÃO

Cheguei em São Jorge dia 17 de Julho, com partida marcada para 7 dias depois.

//

A produção consistiu em filmar as apresentações que aconteciam à noite no palco e realizar entrevistas durante o dia.

O processo de escolha da pessoa entrevistada, da conversa e marcação da entrevista consumia bastante tempo, pois estávamos reféns da disponibilidade dos possíveis entrevistados durante um período de tempo que concorria com diversas outras atividades desempenhadas por eles durante o encontro.

As apresentações à noite não eram de longa duração (cerca de uma hora cada) e o palco não era tão alto (cerca de um metro do chão). Assim, optei por fazer as imagens sempre com câmera na mão e negociamos com a organização do encontro o acesso irrestrito ao palco. Com essa mobilidade eu estive livre para decupar a apresentação à medida que ela ia acontecendo, a partir da parte frontal do palco, mas principalmente das laterais e do fundo, estando em boa parte do tempo no mesmo nível de “horizonte” que os grupos. O que também contribuiu para essa liberdade de trânsito foi o fato de a captação de som ser feita sempre na frente do palco, o que me permitia transitar sozinho com a câmera, já que o Bruno, que estava operando o som, ficava em um ponto fixo.

Depois da primeira noite de filmagem, marcamos entrevista com o grupo da Catira¹⁰ executada pela Folia do Divino de Crixás/GO¹¹. Combinamos com todo o grupo na

¹⁰ "É dançada ao som da viola e pandeiros e caracteriza-se por ser animada e barulhenta. Os parceiros do catira sapateiam com força sob aplausos de todos cantando modinhas que remetem a acontecimentos, como amores desfeitos ou platônicos, ou de cunho irônico." Retirado da Encontroteca do Encontro de Culturas - espécie de banco de dados virtual colaborativo de documentação cultural promovido pela organização do Encontro. Disponível em <http://www.encontrodeculturas.com.br/encontroteca/pagina/encontroteca> (acesso em 20 out, 2015)

¹¹ "Em Crixás, até 1962, a festa da Folia do Divino Espírito Santo era organizada da seguinte maneira: o imperador, sempre um fazendeiro, vinha para a cidade um mês antes da festa, acompanhado de sua família. (...) A equipe das folias era estabelecida no ano anterior. Logo o imperador se encarregava de fazer as compras em Goiás Velho. Açúcar, pinga, cravo, canela, pimenta-do-reino, talheres, pratos e vasilhames eram itens indispensáveis. Neste mesmo período, era

manhã seguinte na Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge (local que promove o encontro e abriga boa parte de suas atividades). Fizemos uma entrevista de uma hora. Após esse primeiro encontro identificamos duas coisas que dificultaram o processo: realizar a entrevista em conjunto, com mais de uma pessoa ao mesmo tempo; e usar o espaço da casa de Cultura para a filmagem. No início da entrevista notamos um protagonismo de Seu Severo (Severiano Dias Seabra, mestre de viola da Catira de Crixás) que chamava para si a função de “porta-voz” do grupo e assumia a narrativa coletiva, não levando em consideração a intervenção dos outros integrantes. As entrevistas seguintes, por isso, passaram a ser individuais. Filmar na Casa de Cultura e extrapolar o discurso institucional se demonstrou uma tarefa difícil. A conversa com Sr. Severo por vezes foi uma fala de agradecimento e cortesia, com pouco espaço para questões que pudessem não ser bem ouvidas pela organização do Encontro. Decidimos então dali pra frente fazer as entrevistas fora da Casa de Cultura, em um ambiente onde o entrevistado se sentisse confortável e pudesse dar uma entrevista mais demorada.



Severiano Dias Seabra (Seu Severo) - "Pra nós, ô, menino: é uma honra", ele diz, sobre se apresentar no Encontro.

preparada a carne-de-sol para a "Maria Zabé", prato típico na mesa da festa. As folias de Crixás tiveram seus giros interrompidos durante 12 anos, o que provocou algumas perdas para a manifestação, principalmente em relação aos cânticos e coreografias típicas da época. Isso ocorreu porque a demolição da Casa Grande deixou os foliões sem um lugar para realizar a festa e a ausência do padre em muitas festividades desmotivou os organizadores, que já estavam em idade avançada." Fonte: Idem nota 10

Na tarde do mesmo dia entrevistamos o Júlio Antônio Filho (Seu Júlio), capitão do Terno de Moçambique de Perdões/MG¹². Sr. Júlio representa a terceira geração do Terno de Moçambique, festa religiosa que se originou com seu avô cerca de 180 anos atrás, na cidade de Perdões/MG. Sr. Júlio se apresentou na noite anterior, apresentação que filmamos, ainda que não tivéssemos planejado inicialmente. A escolha por filmar se deu após percebermos o vigor de sua presença no Encontro, no contato com outros grupos, na etapa de preparação para se apresentar e na subida ao palco. E sobretudo por seu histórico à frente do Terno de Moçambique: 6 décadas.

Já com a nova configuração de entrevistas individuais e fora do ambiente institucional do Encontro, a conversa foi mais breve que a do Sr. Severo por questões de tempo do entrevistado. Porém ocorreu de maneira mais fluida e concentrada, o que nos levou a adotar tal estratégia até o fim da produção.

A entrevista com Sr. Júlio nos fez perceber que algumas questões que levantamos não se confirmavam para ele, como por exemplo a ideia de que a apresentação em palco de algum modo profanaria a prática do Terno de Moçambique. Sr. Júlio trazia consigo muito mais a ideia de orgulho pela inserção no circuito de Encontros, uma vez que historicamente foi alvo de uma infinidade de preconceitos, do que uma crítica ao modo como a performance se dá. Assim, a entrevista com Sr. Júlio se concentrou em um panorama histórico do preconceito contra manifestações culturais tradicionais de matriz africana no Brasil a partir de sua própria experiência. Tema que buscamos explorar também em outras entrevistas.

Ao mesmo tempo, o pagamento de cachê ou ajuda de custo oferecido pelo Encontro se mostrou um tema a se abordar de maneira incisiva nas outras entrevistas, uma vez que percebemos certa ambiguidade sobre o assunto na fala do Sr. Júlio.

¹² "O Terno de Moçambique de Perdões representa a devoção do povo da comunidade a Nossa Senhora do Rosário. As congadas ocorrem nas Festas de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, sempre na primeira semana do mês de setembro. Cada terno tem pelo menos 20 pessoas, entre capitães, tocadores e dançadores. A festa ocorre como a maioria das festas religiosas: festeiros angariam fundos; são escolhidos o rei, a rainha e o imperador; missas, novenas e procissões reúnem os fiéis e o mastro com a bandeira é levantado". Fonte: idem nota 10



Júlio Antônio Filho (Seu Júlio) - "A gente não podia passar perto de Igreja...", ele diz, relatando o preconceito contra a manifestação do Terno.

À medida que os dias no Encontro iam passando e as entrevistas se sucedendo, a filmagem das apresentações surgia como tentativa de apreensão do contexto erguido pelas entrevistas a partir de detalhes que pudessem ser significativos do trânsito entre o chão e o palco.

No dia seguinte procuramos o grupo da Sussa¹³ executada pela Comunidade Kalunga de Cavalcante/GO¹⁴ para fazer a entrevista. A Comunidade conta com quase cinco mil remanescentes de escravos proveniente de quilombos formados durante o ciclo do ouro

¹³ "Dança tradicional Kalunga, nascida de tradições africanas, a Sussa faz referência à dança sagrada de pagamento de promessas, geralmente feita em pedido de prosperidade da lavoura. As festas Kalunga, representadas pelos tambores da Sussa, apresentam ritos complexos, com um ritmo marcado pelo som da viola, do pandeiro, da sanfona e da caixa (espécie de tambor), é uma tradição que envolve toda a comunidade através da música e da dança, caracterizada por giros em que as mulheres equilibram garrafas de cachaça sobre a cabeça." Fonte: Idem nota 10.

¹⁴ "Era o período de colonização da região de Goiás em busca do ouro e da garimpagem, em que, além das populações nativas e indígenas, africanos foram escravizados como mão de obra barata. Em busca de libertação, escravos fugiram de fazendas de exploração de ouro em minas recém-descobertas, criando em uma terra de difícil acesso o território quilombola. Os Kalungas representam um povo que se escondeu e luta, há mais de 300 anos, por sua comunidade, pela liberdade e sobrevivência. (...) O quilombo Kalunga ocupa 237 mil hectares e abriga mais de 4.500 pessoas. São quatro núcleos principais de população: Contenda, Vão de Almas, Vão do Moleque e Ribeirão de Bois, que ficam nos municípios de Cavalcante, Monte Alegre e Teresina de Goiás, na Chapada dos Veadeiros/GO". Fonte: Idem nota 10.

(séc XIX), quando negros escravos nas fazendas de extração do minério fugiam e se refugiavam em territórios seguros, isolados nas matas. Os Kalungas trazem consigo as tradições musicais africanas nos sapateados e nas rodas, como na dança da Sussa - executada nas festividades religiosas. Dainda dos Santos Rosa, Mestre de Sussa da Comunidade Kalunga, não nos recebeu para entrevista alegando que não haveria tempo para a conversa naquela semana do Encontro. Dona Dainda, como é chamada, não havia se apresentado, mas é a pessoa que centraliza o contato entre os produtores culturais e o grupo de Sussa da Comunidade Kalunga no âmbito do Encontro. Na noite anterior, havíamos notado uma liderança na condução da apresentação por parte de uma mulher, que procuramos após a negativa de D. Dainda. Conhecemos, então, Deusamir da Conceição: a Dona Fiota, que em uma breve conversa se posicionou criticamente em relação a diversas questões da apresentação do grupo em palco e sobre seu espaço de fala reduzido pela centralidade de Dona Dainda na relação com os produtores. Marcamos a entrevista para o mesmo dia à tarde e levamos essas questões para o roteiro de perguntas no intuito de criar na entrevista com câmera um espaço que acolhesse sua fala.

A partir da entrevista com D. Fiota, percebemos que aquele espaço de discussão não estava havendo no próprio Encontro e que as entrevistas com câmera estavam sendo mediadoras desse embate entre opiniões de mestres e produtores culturais em relação à apresentação da cultura tradicional em palco. A lacuna desse espaço de discussão no Encontro deu margem ao desenvolvimento do tema por meio das entrevistas.

A entrevista com D. Fiota se desenvolveu bastante sobre o financiamento dos encontros de cultura popular. Dilemas sobre a quantidade de dinheiro e a qualidade da distribuição e negociação do cachê ou ajuda de custo foram os pontos mais fortes da fala.

Ao final da entrevista, D. Fiota pediu algum valor relativo ao cachê pela concessão de entrevista. Em relação a isso, conversamos sobre o filme ser independente e a possibilidade de um valor simbólico. Esse episódio trouxe uma reflexão em relação ao direito de uso de imagem. Até então ninguém tinha nos proposto um cachê pelo direito de sua imagem, o que seria normal e justo. Mas a conversa prévia sobre a intenção da gravação das entrevistas e apresentação do projeto até então tinha conduzido

informalmente o processo para o acordo de que não teríamos cachê para oferecer e enviaríamos o filme finalizado para cada um.



Deusamir da Conceição (Dona Fiota) - "Desde os 16 anos dançando Sussa, eu deveria ganhar mais, não"?, ela diz, em referência ao pagamento de cachê nos encontros de cultura popular.

Essa questão foi problematizada por outra perspectiva a partir da entrevista seguinte, com Sr. Jorge, mestre da Congada da Comunidade dos Arturos, de Contagem/MG. Os Arturos são descendentes de Artur Camilo Silvério, filho de escravo, que fundou a comunidade há cerca de 120 anos. A comunidade vem realizando festas há mais de 100 anos com a cultura de matriz africana imbuída de forte religiosidade. Uma das celebrações dos Arturos, é o Reinado de Nossa Senhora do Rosário, festa popularmente conhecida como Congado¹⁵.

Não havíamos programado na pré-produção entrevistar o grupo da Comunidade dos Arturos. Porém, depois da chegada na Vila de São Jorge conhecemos o grupo Filhos de Zambi, grupo formado por participantes da Congada, mas que nesse grupo desenvolvem espetáculos musicais, de teatro e dança, que utilizam para apresentação em encontros -

¹⁵ O Congo é uma importante expressão da cultura tradicional brasileira. Festa popular que tem origem no catolicismo e nas sangrentas histórias de guerra do povo africano. No Brasil, as festas em homenagem a Nossa Senhora do Rosário são comuns, porém cada região mantém o rito de forma particular. Entretanto, a origem dessa devoção vem de uma lenda sobre o aparecimento da imagem de Nossa Senhora a beira da água, sendo então cultuada por um escravo. Fonte: idem nota 10.

uma vez que a congada não pode subir ao palco. Dessa forma, nos interessou tanto a adaptação buscada pelo grupo com a criação do Filhos de Zambi, quanto a separação entre a Congada praticada na comunidade dos Arturos e o que é apresentado em palco.

Conversamos então com Jorge Antônio dos Santos e Thiago Antônio dos Santos, pai e filho, a fim de marcar entrevista com eles. Jorge, mestre do Congado; e Tiago, líder do grupo filhos de Zambi. Nessa conversa inicial, falamos longamente do projeto e do que vinha sendo filmado ao longo dos dias de Encontro, sobre as entrevistas e por que motivo procurávamos eles, ressaltando a contundência da criação do grupo Filhos de Zambi para o que estava sendo abordado no filme. Jorge e Tiago aceitaram marcar as entrevistas, com a seguinte condição: que levássemos um contrato de direito de imagem para ser assinado por eles cedendo o direito de uso de suas imagens para os fins específicos descritos por nós e registrados no documento. Como fizemos.

Esse episódio e o do cachê da D. Fiota traz uma ideia da relação distinta que eles tinham com a intersecção entre imagem e “vida real”. Enquanto D. Fiota queria uma garantia imediata de retorno daquele depoimento, sem talvez se preocupar tanto com a perspectiva de desdobramento da entrevista, Sr. Jorge e Tiago queriam estar resguardados exatamente dos desdobramentos de suas falas. Mais próximos dessa relação de representação e ciente das etapas do vídeo, (edição, circulação), os dois relataram uma série de abusos cometidos por produtores culturais com a Comunidade dos Arturos em atividades audiovisuais. Destaco, por exemplo, o relato de Sr. Jorge sobre o uso comercial não autorizado de imagens feitas na festa de Congada por uma produtora que as negociou com caráter educativo, não-comercial.

Essa diferença na maneira de lidar com a representação em vídeo eu trago como símbolo para pensar sobre como o comportamento da Comunidade dos Arturos em relação à entrevista é reflexo da criação do grupo performático para se apresentar em nome dos Arturos, em caso de convites para palco. Relaciono os dois fatos pois, ambos tratam da posição que os Arturos assumem em relação a dois importantes meios de veiculação da cultura tradicional da qual fazem parte: produção cultural e produção audiovisual. É de se notar que tanto a assinatura do termo de direito de imagem quanto a criação do grupo filhos de Zambi tratam de proteção contra abusos no processo de inserção da Comunidade dos Arturos no meio cultural e audiovisual.

A tônica da entrevista com os dois representantes dos Arturos (Sr. Jorge e Tiago) foi sobre os processos de amortecimento buscados por eles para a inserção no “circuito” de cultura tradicional no Brasil, além das tensões entre religiosidade e espetáculo; e sobre a negociação da ajuda de custo ou cachê.



Jorge Antônio dos Santos (Seu Jorge). "Dos meios que se tem disponíveis para a manutenção do grupo(...), muitas vezes a gente tem que se apresentar em palco.", ele diz, sobre o espaço do palco dentro das políticas públicas de cultura popular.

Optamos por abrir mão da produção com o Congo de Niquelândia/GO. Como incluímos ao longo da filmagem grupos que não estavam previstos na pré-produção e a etapa de produção já chegara à metade do cronograma programado, nos concentramos em agendar e realizar as entrevistas com os produtores culturais.

Entrevistamos três produtores: Geovanna Jardim, produtora cultural com larga experiência em cultura popular e produtora do Encontro da Chapada dos Veadeiros desde 2013. Em seguida entrevistamos Damiana Campos, produtora do encontro Vozes de Mestres, de localidade itinerante. E por fim, Juliano Basso, idealizador do Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros e coordenador geral do Encontro desde 2001.

Reformulamos o roteiro acentuando sobretudo os temas mais presentes nas entrevistas iniciais com os mestres e outros participantes dos grupos de cultura, como: a adaptação das performances para o palco e o conflito entre religiosidade e espetáculo; o palco como espaço estratégico para a ampliação do alcance da cultura tradicional e da troca entre os próprios grupos; dilemas dos produtores em relação ao pagamento de cachê/ajuda de custo aos grupos participantes dos encontros; ações e estratégias para o protagonismo do grupo no processo de produção cultural; além de um histórico de envolvimento de cada um com políticas culturais de incentivo à cultura popular e tradicional.

Como prevíamos, a entrevista com Juliano Basso teve um caráter bastante institucional, em que poucas de nossas perguntas foram correspondidas e desdobradas pelo entrevistado. Juliano apresentou um histórico do Encontro, assim como falou de perspectivas para as edições subsequentes. As falas foram bastante importantes em termos de pesquisa, no que diz respeito à melhor compreensão do Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, suas motivações iniciais e seus desafios presentes e futuros.

Após a filmagem com o Sr. Severo, no início da produção, evitamos realizar as entrevistas na Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge. Diante de diversas tentativas frustradas de entrevistar Juliano Basso, em que a falta de disponibilidade por parte do entrevistado levou a quatro desistências após o agendamento, optamos por fazer onde fosse possível. Desse modo, na oportunidade que tivemos, realizamos a entrevista em frente à Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge, o que levou à interrupção da conversa por diversas vezes, na medida em que as pessoas passavam e falavam com Juliano sobre diferentes demandas. Nessa dinâmica entrecortada e com horário limitado, a entrevista talvez não tenha alcançado de maneira mais incisiva a problemática dos Encontros e o contexto atual da cultura popular no âmbito do incentivo e produção cultural. De qualquer forma, a entrevista teve seu ponto forte nas falas sobre o palco como lugar estratégico para ampliação do espaço da cultura tradicional no âmbito cultural nacional.

As entrevistas seguintes, com Geovana Jardim e Damiana Campos, ocorreram conforme as estratégias previstas e, portanto, puderam ser mais longas e centradas, escapando do

caráter institucional para problematizar o modo como se dá a adaptação do contexto local dos grupos para o palco dos Encontros.



Geovana Jardim - "Muitas vezes os grupos ficam dependentes daquele recurso, e isso é o que a gente menos quer", diz ela sobre a relação de longo prazo formada entre os grupos e a produção cultural.

Ouvimos uma perspectiva autocrítica das duas produtoras. Geovana Jardim ressaltou a importância de se trabalhar com técnicos sensíveis à cultura tradicional em uma produção como a do Encontro. Falou também sobre a (falta de) intimidade dos grupos com o palco, a duração das performances e a maleabilidade do produtor com o tempo, entre outras questões - sempre ilustradas por situações vivenciadas ao longo de sua experiência como produtora.

Damiana Campos sublinhou sua posição em relação à função do produtor cultural de cultura tradicional: garantir que os grupos acessem os editais de fomento e desenvolvam sua própria capacidade de gestão dos recursos. Geovana ressaltou ainda a importância da cultura na permanência dos modos de vida e na luta pelos territórios das comunidades (referindo-se aos territórios quilombola).

Dessa forma, finalizamos a etapa de produção com um bom material e com a expectativa de encontrar na pós-produção o filme que estaria nele contido.

7.3 PÓS-PRODUÇÃO

O processo de edição teve início uma semana após o fim da produção. A primeira atividade foi sincronizar, assistir e decupar cada entrevista.

Assistir às entrevistas na íntegra permitiu comparar algumas expectativas que tínhamos e que se confirmavam em potência ou não uma semana após as filmagens. Iniciar a montagem sem muito distanciamento do período de produção foi uma tarefa exaustiva pela imersão concentrada no tema e nas imagens, mas essencial para que as imagens permanecessem atuais na memória - o que conferiu certo dinamismo ao processo. Nós nos reunimos durante três semanas ao longo de agosto para a montagem do filme, em uma rotina de trabalho de 4 dias por semana ao longo de dois turnos na ilha de edição.

Após o trabalho mais técnico de sincronização das imagens com o áudio do gravador, passamos a encarar as entrevistas em decupagens sequenciais. De uma sequência para a seguinte, a entrevista ia sendo diminuída em duração enquanto ia se arranjando o início do discurso. A tentativa era de editar da melhor maneira possível, reunindo as falas em um condensado¹⁶ que correspondesse ao conjunto da entrevista total com o personagem ao mesmo tempo que essa fala compusesse o fragmento de um bloco maior - produtor(a) cultural ou mestre(a) de cultura tradicional. Nesse sentido, algumas questões precisaram ser observadas, como: 1) mesmo o personagem fazendo parte de um grupo maior em torno dos quais organizamos a abordagem, as particularidades do contexto de cada indivíduo teriam que ser levadas em consideração, já que esse recorte heterogêneo havia sido importante para o enredo polifônico construído durante as filmagens. 2) a necessidade de se construir uma narrativa coesa levava, por um lado, a um tratamento que enxergava de maneira ficcional cada personagem a partir de suas falas; por outro lado, havia uma atenção permanente diante da possibilidade de que determinados arranjos pudessem ser prejudiciais às pessoas como indivíduos, para além de um prejuízo para o “personagem”.

16 termo utilizado por Eduardo Coutinho na entrevista “Eduardo Coutinho fala de novo filme” (2005), em que ele comenta o processo de edição do filme *O Fim e o Princípio*. Entrevista de Eduardo Cruz <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u55261.shtml> acesso em: 20 out 2015

Em relação à questão 1, percebemos, por exemplo, que a entrevista com a D. Fiota deveria conter um certo ar incisivo que a própria entrevistada chamava para si, diferentemente de outras entrevistas, em que essa característica não se fazia tão presente. Há um trecho no filme que a fala dela se dá em um único e longo plano. Uma fala sem interrupção. E o discurso é bastante forte, pois D. Fiota reclama de uma situação em que se sente explorada. A melhor opção de montagem foi deixá-lo inteiro, sem cortes: assim D. Fiota o preenchia com seu discurso inflamado ao mesmo tempo que o vídeo longo e inteiro sublinhava o ar incisivo da fala.

Ou ainda: a entrevista com Sr. Júlio se confirmou como uma relato emocionado da trajetória histórica do Terno de Moçambique. Entre todas as que realizamos, a entrevista do Sr. Júlio é única nesse sentido. E esses fragmentos foram delineando a performance dos entrevistados para a câmera, sem submeter as entrevistas a um clima que não lhes era próprio ou descartando determinadas nuances em prol de um todo homogêneo.

Em relação à questão 2, foi interessante observar que após um primeiro corte do filme a produtora Damiana Campos acabou por ter um discurso individual que não refletia a sua fala como um todo - ainda que o espaço de fala dos produtores tenha ficado bastante reduzido. O fragmento contido na edição não contemplava a autocrítica presente em boa parte da fala da produtora, o que tornava a fala de Damiana no documentário um fragmento aquém do que havia sido sua longa entrevista. Isso nos levou a ajustar sua participação, trazendo trechos que haviam sido dispensados e retirando trechos antes selecionados em prol de uma certa coerência entre a entrevista e o vídeo final.

De maneira geral, editar foi organizar o diálogo que surgiu do confronto de vários pontos de vista, inclusive do ponto de vista dos montadores, que nesse caso foi o mesmo dos diretores - já que acumulamos as funções. Nesse momento estivemos atentos à criação de um ritmo e discurso para as entrevistas e apresentações.

Ao fim das três semanas de montagem, tínhamos o filme editado. A etapa seguinte foi apresentar para amigos e pessoas próximas para ouvir sugestões, debater o tema e fechar a edição para que o filme pudesse passar pela etapa de finalização (créditos, mixagem de som e correção de cor).

Nessas pequenas exhibições, uma questão que surgiu com frequência foi a opção de não nomear os entrevistados durante o filme. Julguei que seria suficiente a identificação nos créditos finais para associar o nome das pessoas ao grupo que pertencem. Porém, após a observação das pessoas que assistiram, entendi que seria mais interessante ao entendimento que a primeira aparição de cada personagem na tela viesse acompanhada do nome para que nos créditos finais, pessoa e grupo pudessem ser melhor localizados.

Outra sugestão foi sobre a apresentação do grupo Filhos de Zambi. Laísa Marra, que viu o primeiro corte do documentário e assistiu à apresentação do grupo Filhos de Zambi durante o Encontro, sugeriu que trocássemos o trecho que havíamos selecionado, pois a apresentação havia tido momentos melhores, em sua opinião. Como havíamos captado boa parte da apresentação, selecionamos outro trecho após pesquisas no material e concordamos que não havíamos feito uma boa opção no primeiro momento da montagem.

Houve ainda o acréscimo de um trecho do ensaio da Sussa apresentada pelos Kalunga, já que nas primeiras vezes que mostramos o vídeo, quem assistia demorava a entender que a D. Fiota e o Sr. Júlio (os dois primeiros entrevistados segundo a ordem da montagem final) não faziam parte do mesmo grupo. Então, colocamos um trecho da apresentação em que D. Fiota aparece logo após sua primeira fala na tentativa de diferenciar o contexto dos dois personagens.

Depois do primeiro corte até chegar à edição atual, as entrevistas foram sempre revistas a fim de se eliminar trechos que não fossem essenciais à construção de cada personagem e discurso. Assim, o filme teve sua duração reduzida ao longo das semanas de 25 para 20 minutos. Essas revisões de montagem raramente mexiam na estrutura do filme, mas obsessivamente lapidavam as entrevistas e imagens das apresentações.

Após o fechamento da edição, o filme passou pela finalização de imagem, em que os balanços de branco das imagens foram nivelados para que o filme tivesse uma linha homogênea de temperatura de cor. Houve também ajustes de exposição em planos subexpostos, bem como redução de ruído para as exposições noturnas com ISO alto. A finalização de imagem foi realizada por Petronio Neto, que já havia contribuído para o projeto cedendo equipamentos.

A etapa seguinte foi a finalização de áudio, em que o som das entrevistas e das apresentações foram equalizados a fim de se ter uma equivalência de volumes, bem como ruídos indesejáveis foram removidos na medida do possível. O som das apresentações tiveram faixas duplicadas e mixagem que contribuísse com sua espacialização. A finalização de áudio foi realizada por mim.

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo geral do documentário *A Noite Mais Curta* de filmar os agentes mobilizados na adaptação das manifestações tradicionais para o palco foram atingidos. As nuances entre valorização e espetacularização da cultura popular a partir da ótica de produtores culturais e mestres de cultura popular conduziram as entrevistas que foram realizadas ao longo do XV Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros (2015), em São Jorge/GO.

Por filmar com a equipe tão reduzida quanto possível (2 pessoas), as entrevistas como opção de filmar simplificaram a produção e baixaram os custos. Nesse caso, eu e Bruno não pudemos estar livres da operação técnica dos equipamentos. Caso estivéssemos, de que maneira isso alteraria a relação entre entrevistador-entrevistado e em relação às escolhas narrativas?

O título do documentário, dado após a edição final, foi escolhido levando em consideração a visão que o filme pretendeu dar à relação da cultura popular com a produção cultural. Se por um lado, existe um sistema de políticas públicas de valorização da Cultura Popular, que em alguma medida adapta às práticas às normas da Indústria Cultural em uma lógica que mercantiliza as manifestações em função do turismo e do entretenimento; por outro, também permanece em vigor um processo de resistência entre os povos tradicionais que recusa a submeter-se por completo. Desse processo, destaco, por exemplo, a criação do grupo filhos de Zambi pela comunidade dos Arturos. Afim de calibrar-se à lógica do espetáculo, ao mesmo tempo que não profane sua própria manifestação religiosa, o grupo de teatro, música e dança amortece a relação de predação que pode vir a surgir no âmbito das políticas públicas. Destaco também, em um âmbito simbólico, a formação espacial do Terno de Moçambique, de Contagem/MG, nas apresentações no palco. O Terno mantém sua disposição idêntica a das práticas no chão, em seu contexto de origem, mesmo que no palco isso signifique o capitão Sr. Júlio estar boa parte do tempo de costas para o público, voltado para o centro da roda.

Adapto para o título um trecho da fala de D. Fiota na entrevista, em que ela diz que um dos motivos de a apresentação nos Encontros ter o tempo padronizado (e, portanto,

reduzido) é pelo fato de a noite ser mais curta que o dia, caso paremos pra pensar. Encontro nessa afirmação uma boa metáfora para uma das perguntas que acompanhou o documentário: como mestres e mestras negociam a gestão de suas práticas quando essas são direcionadas a um modo-palco de existir? Para Sr. Jorge, o caminho é a alegoria correspondente à demanda. Não muito diferente, D. Fiota se refere a uma noite mais curta, que talvez termine antes da hora, onde talvez não aconteça tudo que poderia acontecer.

O filme finalizado será enviado para as pessoas envolvidas no processo, em link online ou mídia física, a fim de que distribuam conforme queiram. O filme deve circular também em cineclubes e na internet. O *upload* no Youtube será feito com legendas ocultas em espanhol a fim de ampliar o alcance a interessados de outros países sobre o tema de políticas públicas culturais e cultura popular.

A primeira exibição pública está marcada para o dia 16 de Dezembro no AntropoCine, projeto de extensão vinculado ao departamento de Performances Culturais da UFG. A exibição contará com a Profa. Izabela Tamazo para mediação do debate.

O documentário será inscrito na próxima edição da Mostra Internacional do Filme Etnográfico, realizada no Rio de Janeiro, para concorrer a uma vaga de exibição.

Paralelo à divulgação e distribuição do filme *A Noite Mais Curta*, outro documentário sobre o tema estará em pré-produção para ser realizado em 2016. A partir dessa experiência a intenção é que hajam outras incursões sobre o tema a fim de aprofundar as investigações sobre esse universo, além de aprofundar as possibilidades narrativas e estéticas do fazer documental.

9. REFERÊNCIAS

9.1 BIBLIOGRAFIA

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagem do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CARVALHO, José Jorge de. "'Espetacularização' e 'canibalização' das culturas populares na América Latina". Revista *Anthropológicas*, ano 14, vol.21 (1), 2010.

_____. "Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: De patrimônio cultural a indústria do entretenimento." Brasília: Série Antropologia, 2004.

XAVIER, Ismail. "Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna." *Comunicação e Informação*. Cinemais V 7, n° 2.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido - Tradição e Transformação do Documentário**. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

D'ALMEIDA, Alfredo Dias. "O processo de construção de personagem em documentários de entrevista". *Intercom*, 2006.

FROCHTENGARTEN, Fernando. "A entrevista como método - Uma conversa com Eduardo Coutinho". *Psicologia USP*, v.20, n.1, p.125-138, 2009

LABAKI, Amir (org). **A Verdade de Cada Um**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

MEIHY, José Carlos S.B. **Manual de história oral**. 4.ed (ver. e ampl.). São Paulo: Ed. Loyola, 2002.

MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir. **O cinema do real**, 1.ed, Cosac Naify Portatil, São Paulo, 2014.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papyrus, 2007.

PEIRANO, Mariza. **A favor da etnografia**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

RAMOS, Fernão. **Mas...Afiml, o que é mesmo o documentário?**. São Paulo: Senac/SP, 2008

9.2 FILMOGRAFIA

DEZ, Abbas Kiarostami (2002)

EDIFÍCIO MASTER, Eduardo Coutinho (2006)

O FIM E O PRINCÍPIO, Eduardo Coutinho (2005)

TERRA DEU, TERRA COME, Rodrigo Siqueira (2010)

UM LUGAR AO SOL, Gabriel Mascaro (2009)

VIRAMUNDO, Geraldo Sarno (1965)

Brasília, 2015