

**E n t r e**

**v i s t a**



# **As imagens silenciosas e os corpos em desajuste no cinema de Maria Augusta Ramos**

POR ANDRÉA FRANÇA E JOSÉ CARLOS AVELLAR

**Resumo:** Nesta entrevista, a documentarista Maria Augusta Ramos fala dos pontos em comum entre seus estudos iniciais de música eletroacústica e o trabalho com cinema documental. A importância dos cineastas Bresson e Ozu na sua formação e no modo como concebe a construção do plano, do tempo, da narrativa. O ator-personagem e a necessária relação de cumplicidade.

**Palavras-chave:** Documentário. Rigor formal. Cotidiano. Trilogia. Robert Bresson.

**Abstract:** In this interview, the documentary filmmaker Maria Augusta Ramos based her talk on common ground between her electroacoustic music studies and the working with documentary films. She reaffirms the importance of filmmakers as Bresson and Ozu in her development as film student and in the ways she thinks the process of constructing the plan, the time, the narration. The actor-character and the need to have a relationship of complicity.

**Keywords:** Documentary. Formal rigor. Daily life. Trilogy. Robert Bresson.

**Résumé:** Dans cette entretien, la documentariste Maria Augusta Ramos parle des points communs entre ses études de musique electroacoustique et le travail avec le documentaire. Elle réaffirme l'importance du cinéastes Bresson et Ozu dans sa formation et à la manière dont elle conçoit la construction du plan, du temps, du récit. Le acteur-personnage et la nécessité d'entretenir avec lui une relation de complicité

**Mots-clés:** Documentaire. Rigueur formelle. Quotidien. Trilogie. Robert Bresson.

Fizemos, o crítico de cinema José Carlos Avellar e eu, esta entrevista com Maria Augusta Ramos [Guta] na sala de seu agradável apartamento, em Laranjeiras, numa tarde de domingo. Há décadas morando na Holanda, a documentarista, nascida em Brasília, vem dividindo já há alguns anos o seu tempo e a sua vida entre as cidades de Amsterdã e Rio de Janeiro, morando um pouco no Brasil e um pouco na Holanda. Nossa conversa durou muitas horas e a tarde passou rápida. O papo rendeu várias questões sobre seu trabalho com o som, o cinema, a imagem e a prática documental.

Vi *Desi* (2000) na abertura do *É Tudo Verdade - Festival Internacional de Documentário*, em 2002, e fiquei positivamente surpresa com um método de filmagem e montagem austeros, com uma câmera que acompanha durante meses a menina Desi sem “cair de amores” por ela nem tampouco ficar indiferente ao que lhe acontece, com o rigor formal dos enquadramentos quando tudo na vida da personagem parece ruir, com os momentos de silêncio a lembrar que os maiores acontecimentos não estão nas horas barulhentas, de discussões calorosas, mas naquelas silenciosas onde o mundo gira inaudível.<sup>1</sup> Anos depois, Guta me daria uma cópia de *Inesperado (Unexpected)*, 2011, filme feito para a tv holandesa, onde também acompanhamos durante semanas a fio o cotidiano de uma solitária funcionária do metrô em Amsterdã que precisa decidir se fará ou não um aborto.<sup>2</sup> Jamais vemos o seu rosto, ela não queria ser reconhecida e, no entanto, seus movimentos, suas falas e seus longos silêncios nos interpelam diante de uma escolha que terá que ser feita.

De fato, as cenas de silêncio são parte da escritura dos filmes de Maria Augusta Ramos e constituem seus momentos fortes. Diante delas, o espectador se avizinha de algum modo da interioridade daquele que é filmado – seja ele policial, juiz, delinquente, traficante –, observando sua aparência, seus movimentos e pequenas ações quando está em silêncio. Em *Morro dos Prazeres* (2013), a jovem Brulaine, ex-chefe do tráfico no morro de Santa Teresa, aparece riscando a terra com um graveto em primeiro plano, pensativa, enquanto sua avó, ao fundo, caminha pela viela sob os olhares atentos da neta. Se o espectador estiver disposto a “entrar” no filme, são justamente essas cenas, com suas camadas de significado em suspenso, que o convocam no seu silêncio e desconforto.

Tais imagens, de personagens que preenchem a cena sozinhos, permitem que as instituições – no caso da trilogia *Justiça* (2004), *Juízo* (2007) e *Morro dos Prazeres* (2013) – possam então aparecer de modo não impessoal ou neutro, mas encarnadas em indivíduos com nome, desejos, receios, contradições. Assim é que as instituições da justiça e da polícia,

1. Os grandes acontecimentos seriam aqueles que chegam silenciosamente, em pés de pombas. “Dos grandes acontecimentos”, em *Assim falava Zaratustra*, p. 162-165.

2. Exibido no 4º Festival Internacional de Cinema de Paraty, em 2011.

através do coronel Seabra (*Morro dos Prazeres*), da defensora pública Maria Ignez (*Justiça*) ou dos menores Alessandro, Daniele, Guilherme (*Juízo*) têm suas dimensões humana, social e política deslindadas por uma câmera que não dá trégua no desejo de perscrutar – pelo corpo, pelos gestos, pelas falas – os poderes da lei e da vigilância em toda a sua ambivalência.

Para preparar e filmar tais cenas de silêncio, a realizadora diz nessa entrevista que é necessário construir uma “relação de intimidade” com os personagens. Diria que essa “intimidade” a que ela se refere é, antes de tudo, um modo de conjugar e de tornar a câmera cúmplice dos corpos, de seus movimentos e durações. O que não quer dizer uma câmera complacente ou conivente com a pessoa filmada. Está em jogo aqui o reconhecimento de que não se faz documentários sem desejo, sem inconsciente, sem cálculo, gostos e desgostos (COMOLLI, 2004: 394). A implicação de Brulaine (atriz-personagem) como corpo e como sujeito de uma história pessoal na experiência da filmagem (*Morro dos Prazeres*) acarreta menos uma proximidade do espectador, embora a câmera não arrede o pé da moça andrógina, do que uma espécie de distanciamento. O espectador é convidado não a se pôr no meio de suas conversas, mas a se pôr diante delas, convocado como testemunha e, quem sabe, juiz.

Estamos no âmbito do documento e não no regime da representação clássica. Os filmes de Maria Augusta Ramos tornam-se documento sobre as provas árduas vividas pelos indivíduos/personagens durante a gravação. Em *Juízo*, diretora e equipe conseguiram permissão para, nos fins de semana, frequentarem o Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro. Nesses dias, os menores que desempenhavam o papel dos verdadeiros réus eram filmados respondendo aos processos, convocados a repetir exatamente o que tinha sido dito pelos réus, de costas, nas gravações documentais dos dias anteriores. Para essas cenas “ficcionais”, Maria Augusta Ramos atuou como a juíza e Alice Lanari, sua assistente de direção, como o defensor público... Na época, escrevi para um pequeno catálogo de divulgação de *Juízo* que o teatro da justiça “ou o teatro das instâncias de poder é tão ou mais importante do que suas engrenagens” (2007: 8). Os atores-personagens são nesse filme duplamente convocados pelas instâncias de poder – do cinema e da justiça.

Lembro-me bem de um dos dias de gravação de *Rio, um dia em agosto* (2002), feito para a tv holandesa. Acompanhava a equipe e as situações de filmagem. Era um fim de tarde de um dia qualquer de 2002 e estávamos, equipe e personagens, dentro do trem da Central do Brasil abarrotado de gente voltando do trabalho. Mal conseguíamos nos mexer e a ideia era gravar algumas cenas ali. Hans Bouma, o câmera holandês,

com um sorriso surpreendentemente tranquilo (talvez porque não entendesse nada do que era gritado e cantado ali dentro), respondia às solicitações precisas da diretora que, jamais esqueço, conseguiu “domesticar” (não encontro termo mais apropriado) a turba ruidosa de um vagão inteiro para fazer as cenas com os meninos vendedores de amendoim!

Essa imagem-lembrança remete a questões caras ao documentário. Até onde ir (ou não) com os atores-personagens, quais as demandas, as contrapartidas, em nome de que regras, de que jogo, quais as margens de manobra deles? Sim, o jogo é de sedução e o filme é violência, embate.

## ENTREVISTA:

**Andréa França [A.F.]:** Você se forma em musicologia pela UnB e vai para a Europa, com 22 anos, fazer mestrado em música eletroacústica, primeiro em Paris, depois na *City University* em Londres. Estudar música eletroacústica é se ater a um estudo da construção de espacialidades sonoras, das composições espaciais, da modelação de sons. Depois você ingressa na *Academia de Filme e Televisão* em Amsterdã e estuda cinema. Diria que não se trata de uma ruptura com o que você vinha fazendo mas de uma transição: começa modelando sons e passa a modelar imagens. Um rigor formal permanece. Fale dessa transição – da música para o cinema – e desse rigor formal dos seus filmes, visível sobretudo no enquadramento, na montagem.

**Maria Augusta Ramos [M.A.R.]:** Acho que esse rigor formal veio, de certa forma, dos meus estudos de música. Sempre me identifiquei com cineastas altamente formais como Bresson, Ozu, Antonioni. Quando comecei a fazer documentários, sentia necessidade de definir a estrutura formal do filme logo no início. Pensava os filmes como uma partitura. Por exemplo, uma cena pode funcionar como uma *coda* musical. O formalismo vem não só da música eletroacústica, mas da música clássica. A música tem uma construção formal, hierárquica, de estrutura clara. Da música eletroacústica o que herdei no meu trabalho com o cinema foi uma preocupação com os sons concretos, do dia a dia. Pra mim, 50% da realidade retratada no filme vem do som inerente a ela. A realidade é 50% imagem e 50% som. Se retiro o som que faz parte dela e adiciono um som alheio estou distorcendo essa realidade. Outro fator importante é que o som é extremamente evocativo ao contrário da imagem. Ele estimula a imaginação. Gosto de deixar espaços vazios para que o espectador possa

projetar e/ou questionar experiências e ideias preconcebidas. Faço um tipo de cinema documental que é altamente formal, isso significa que o público é consciente desse formalismo. Os filmes deixam claro (através da forma) que são uma “representação” da realidade e não a “realidade” concreta que está sendo filmada. Qualquer representação da realidade envolve escolhas formais e de conteúdo. Minha matéria-prima é o cotidiano de personagens reais. Minha função como diretora é filmar (e estruturar) essa realidade de maneira que eu consiga captá-la na sua complexidade, talvez mesmo revelar a sua essência. E, de preferência, com poesia. Concordo plenamente com Bresson quando ele diz: “o verdadeiro é inimitável, o falso intransformável” (2000: 73). O fato dos filmes serem construções formais não quer dizer que o que se passa neles é “falso”.

**A.F.:** No início de *Desi*, creio que no prólogo, a gente ouve um acorde musical e no final também. Eles entram de forma sutil, pontuando dois momentos importantes do filme, criando uma correspondência. Não me lembro de outra intervenção musical como essa nos seus filmes. A música marca essa estrutura formal. Ela é um elemento de precisão. Entra para criar uma correspondência muito concreta.

**M.A.R.:** Na verdade, *Desi* é meu único filme que tem algum tipo de música a mais. Aparece uma pequena melodia no início, na cena onde aparece o título do filme, e no final. A melodia tem uma função formal. Ela funciona como uma pontuação, sugerindo a passagem de tempo (do inverno para a primavera) e apontando para o final do filme. A melodia aparece logo depois da cena da festa onde se dá o *clímax* do filme, quando Desi chora. Ela anuncia a cena que funciona como uma *coda*. Estamos no final do filme, é primavera, Desi está andando com as amigas num bosque e, então, falam de amor. É importante porque a música nesse momento enfatiza a estrutura do filme. Inclusive houve um embate com o produtor na época porque o compositor escreveu uns 30 minutos de música e usei pouquíssimo. Por exemplo, o produtor queria que eu colocasse música na cena em que as duas meninas estão deitadas, se acariciando. Ela já tem uma relação de intimidade enorme, usar música ali seria distorcido, melodramático e, acima de tudo, falso.

**José Carlos Avellar [J.C.A.]:** Quando você estava estudando e fazendo música, você acha que já existia alguma coisa de cinema?

**M.A.R.:** Existem compositores de música eletroacústica, como Michel Chion, cujas músicas são consideradas “cinema sonoro”. São peças musicais construídas com ações, pessoas andando, vozes, ruídos concretos. Quando estudei no *Groupe de Recherche Musicale*, na *Radio France*, em Paris, tive a oportunidade de ouvir

essas peças musicais. São muito interessantes. Não são baseadas numa narrativa complicada, mas em sensações, expressões, gestos sonoros que se movimentam em espaços. Isso está muito ligado à tradição da música concreta francesa. Vinda desse ambiente, o som pra mim carrega essa espacialidade, é parte da imagem, tão importante quanto ela. Minha experiência com esse tipo de música certamente inspira meu modo de pensar o cinema e o “som” como parte integrante da representação do real.

**J.C.A.:** Talvez a gente possa pensar em um paralelo: você e uma outra diretora brasileira, da sua geração e também música, ou formada em música mas não pela composição eletroacústica ou concreta, mas como instrumentista, a Lina Chamie. Ela faz um cinema que não tem a ver com o seu porque trabalha com ficção e trabalha melodramatizando as encenações, entende? Da mesma maneira que para você a música não funciona porque afasta do real, nela a música funciona justamente porque afasta do real. É uma maneira de não prender a atenção visual na ação, no que ela tem de veracidade, mas transpor aquilo para outro mundo. O que é curioso é que enquanto ela trabalha na melodia, você trabalha na estrutura da composição musical. Por isso, estava perguntando se você ao fazer música já pensava no cinema. Não na questão espacial, mas em algo meio impreciso que você viu num filme, uma estrutura, e isso sugerir algo de música, assim como um aforismo de um diretor, a referência de um livro. Porque é muito insistente essa sua observação de que música não serve ao seu cinema, a melodia, a musicalidade, a não ser que exista uma música circunstancial que o personagem está ouvindo.

**A.F.:** Sim, porque podemos pensar em múltiplos modos de organizar o espaço sonoro num filme, documental ou não. O ruído, a narração, a música podem reforçar certos aspectos assim como criar um efeito de distorção ou distância.

**M.A.R.:** Sim. Mas eu vejo o uso de música como um meio de gerar uma emoção ou um sentimento (seja ele distanciamento, tensão) que não vem diretamente da ação. Ela é *outsider*, um comentário. Quer dizer, eu estou agindo sobre aquela ação, ou melhor, sobre a percepção daquela ação. Estou alterando essa percepção. Esse é um tipo de manipulação que não quero fazer. É claro que manipulo, faço escolhas. Mas existem níveis de manipulação e a música me incomoda, é como se ela me tornasse desonesta. Como o Avellar bem disse, ela me afasta do real. Não tenho nada contra o uso de música em filmes, apenas não nos meus.

**A.F.:** Ampliando o sentido do que você diz, poderíamos inferir que se trata de achar a “boa distância” entre câmera e personagem? Porque em *Desi* assim como em *Inesperado* você mantém a distância em meio à intimidade e aos episódios banais do dia

a dia. O espectador se envolve, se comove, mas isso se dá na distância com relação àqueles cotidianos que parecem a ponto de desabar. Como se o entendimento de tais situações exigisse uma distância precisa, nem o sentimentalismo nem a indiferença.

**M.A.R.:** Sim. O distanciamento (resultado da estrutura formal) é propício à reflexão. E a aproximação se dá pela autenticidade do que se vê, pela identificação com o que se vê. Talvez seja preciso se distanciar para haver aproximação. Um paradoxo: o distanciamento que aproxima. *Desi* é um filme emocional, que resulta de uma estrutura formal e não de uma determinada ação em cena. Quando se atenta para os eventos banais do cotidiano, com distanciamento, é que se consegue captar a essência da vida. Todos meus filmes são assim. Têm momentos de grande intimidade, como em Bresson ou Bruno Dumont. Filmes que levam o público a sentir através da construção formal. Não acredito em forma *versus* conteúdo, ou seja, tenho um tema e escolho a forma que melhor possa expressá-lo. Não. Para mim, forma define conteúdo. Forma é o que quero dizer.

**J.C.A.:** Mas com um intento de não construir um espaço melodramático. Construir uma relação afetiva, uma relação com os personagens que ali estão, mas evitar um melodrama operístico, invadindo o contexto real com sentimentalismo. O que você trabalha mais é a estrutura da música do que sua melodia. É mais o ritmo do que a linha melódica. A linha melódica é muito mais o ato de falar de cada um dos personagens. O filme fica com ouvidos atentos, do ponto de vista musical, para pegar essas diferentes vozes.

**M.A.R.:** Tenho certos preceitos, como a questão da música. São regras que me acompanham. Digo, quando falam em manipulação, que meu compromisso é ético, com a verdade. A questão da música está ligada a esse comprometimento.

**A.F.:** Ainda dentro do aspecto do rigor formal, poderíamos dizer que é a construção de diferentes pontos de vista com relação à Lei que estrutura e aglutina *Justiça*, *Juízo* e *Morro dos Prazeres*? Porque existem diferentes experimentações da lei e da justiça neles: existem personagens ligados à lei, personagens em conflito com a lei e personagens que suplicam coisas da lei (parentes do réu ou moradores da comunidade). De um lado, a hierarquia da lei, de outro, os “contatos” com ela. Seria esse o ponto comum aos três filmes? Como surgiu e por quê uma trilogia?

**M.A.R.:** Sim, esse é um ponto comum: a percepção e vivência da lei do ponto de vista de diferentes personagens. Outro ponto comum é a estrutura formal: o trabalho de câmera cria um distanciamento do público com relação ao que ele está vendo, colocando-o na posição de observador – e não no meio da ação –

desses agentes. Esse distanciamento favorece uma reflexão sobre o que se passa diante da câmera. Outro ponto comum é que os filmes fogem do maniqueísmo e não apontam culpados. Eles tratam da questão da violência e da criminalidade entre quatro paredes brancas, ou seja, em um contexto que poderíamos chamar de frio ao invés de quente (com tiros, mortes, sangue, etc.). Mas a trilogia se deu por acaso, depois que terminei *Justiça*. O então juiz da I Vara da Infância e Juventude do RJ, Siro Darlan, gostou do filme e me perguntou se não tinha interesse em retratar a Justiça da Infância e Juventude. *Juízo* surgiu a partir do *Justiça* e dessa conversa com Siro Darlan. Nunca imaginei que fosse conseguir filmar audiências na Vara da Infância e Juventude. *Justiça* abriu as portas para *Juízo* e *Morro dos Prazeres*. Os dois primeiros ajudaram a ganhar a confiança tanto da Polícia Militar quanto da comunidade dos Prazeres.

**A.F.:** Em *Desi e Inesperado*, você cola a câmera em um personagem e segue, durante certo tempo, o cotidiano dele. Outra coisa é *Justiça*, *Juízo* e *Morro dos Prazeres*, onde você escolhe personagens em função de um determinado ponto de vista com relação à lei e é em função desses diferentes “pontos de existência” que o filme se constrói. Em *Desi e Inesperado* não é tanto o ponto de vista das personagens que importa, mas dilemas interiores. Há uma interioridade em conflito que é exposta mas que não é *voyeurismo*. Digo isso porque frequentemente nos seus filmes existe um mal estar entre personagem e entorno. A câmera capta o que não vai bem entre ele e aquilo que o rodeia. Existe um desajuste ou mesmo uma sensação de confinamento. Penso nos filmes de Johan van der Keuken, que foi também seu professor de cinema, onde a sensação de desajuste, no caso entre cinema e mundo, aparece nos desenquadramentos. Nos seus filmes, Guta, o incômodo vem porque acompanhamos, por um tempo, indivíduos em desajuste com o entorno ou consigo mesmo. Se uma criança ganha a cena é porque ela vive algum tipo de desajuste, seja com o mundo adulto, seja com o mundo das instituições (a família, a escola, a polícia).

**M.A.R.:** Sim, esse incômodo vem de um confinamento exterior, concreto (representado pela cadeia e pelas instituições) e também de um confinamento interior (reflexo de dilemas pessoais, da sensação de impotência, da família, da sociedade). Certamente a trilogia tem uma relação forte com a ideia de confinamento que dialoga com a importância dos corredores nos meus filmes. Adoro gente entrando e saindo de corredor...

**J.C.A.:** Acho que os filmes da trilogia tratam de um desencontro de linguagem, talvez mais do que confinamento. Uma pessoa fala uma coisa e o outro não entende. O corredor é esse ponto que levaria ao encontro dessas conversas. Mas os seus corredores saem

de lugar nenhum para lugar nenhum. Quer dizer, não é ponto de passagem, é labirinto. Em *Morro dos Prazeres*, a ideia desse corredor como labirinto é ainda mais explícita porque os policiais dizem isso, a câmera vai atrás de pessoas por esses labirintos, passeia por eles. Um labirinto termina em outro labirinto. Se me lembro bem, numa das primeiras versões da montagem existia uma série de labirintos e passeios de pessoas ali dentro.

**M.A.R.:** Nas primeiras versões, tínhamos os personagens andando nas vielas do Morro logo após o título do filme. Acho que o corredor fala desse labirinto kafkiano que leva a lugar nenhum. Em *Morro dos Prazeres*, é a cidade orgânica que vai crescendo desordenadamente por meio das vielas. Sim, o desencontro de linguagem é um tema fundamental. Os personagens não conseguem se comunicar porque vivem realidades distintas e essa impossibilidade de diálogo gera, de certa maneira, uma impotência. É aí que surgem conflitos, contradições, esperanças. Por exemplo o réu: a interação entre o réu e a juíza, a relação do réu com a mãe, do réu com a instituição da justiça, os efeitos no réu das mazelas da sociedade brasileira. De certa maneira, passamos a conhecer os personagens pelo modo como dialogam. Existem diversos tipos de juízes, o mais progressista, o mais conservador, ou policiais. Por isso é interessante a maneira como a Brulaine ou o livreiro dialogam [*Morro dos Prazeres*].

**J.C.A.:** É essencial. A questão central nos filmes da trilogia, mais claro do que em *Desi*, é a linguagem. Cada pessoa fala uma língua e de modo diferente. A comunicação é inviável. Da mesma maneira que em *Justiça*, o sujeito foge da cadeia quando recebeu uma liberdade assistida porque não tinha a menor ideia do que era liberdade assistida. Ele foge quando estava livre e acaba sendo preso porque fugiu quando já estava libertado! Esse desentendimento de linguagem, em *Morro dos Prazeres*, acontece na estrutura do filme. O policial fala uma coisa e o morador da favela fala outra. A cena impactante é exatamente aquela do sujeito que diz “por que ele não vem morar aqui? Ver como é a coisa aqui?”. Porque só assim se pode entender, conversar. Não há solução possível se um não entende o que o outro diz, se um está falando e o outro não está entendendo.

**M.A.R.:** Sim, o teatro da justiça representa isso: essa desigualdade que se manifesta no próprio diálogo ou na falta dele. Através das interações, dos encontros, testemunhamos como a sociedade se revela. Em *Morro dos Prazeres*, como é que o processo de conciliação vai acontecer? Como filmar esse passado ainda presente de brutalidade policial, de ausência de Estado? Como mostrar isso através da rotina? É claro que escolhi filmar, sobretudo no primeiro e no segundo filme da trilogia, de forma que o confinamento ficasse mais presente. A câmera

absolutamente claustrofóbica, sem movimento. Nesse sentido são filmes duros, que confrontam o espectador. Não tem solução, não tem saída, então como fazer? Em *Morro dos Prazeres*, diferente dos outros dois, existe essa dificuldade de diálogo, mas ele respira mais. É um filme que mostra uma tentativa de diálogo. Por mais difícil que seja o embate com a polícia, existe uma tentativa de entendimento.

**J.C.A.:** O assunto do filme evidentemente permite que você veja essa questão. Mas acho que por cima do assunto existe uma coisa estrutural que é comum aos três. Tanto como existe uma diferença entre *Justiça* e *Juízo*, existe uma diferença entre os dois e *Morro dos Prazeres*. Mas a câmera está especialmente interessada em ouvir as duas partes sem se colocar partidariamente ao lado de um ou de outro.

**M.A.R.:** Não tomar partido é uma preocupação desde sempre. Principalmente na trilogia. Não cair no maniqueísmo. Não acho que o espectador deva se identificar total e imediatamente com um personagem. A forma permite que o espectador descubra o personagem aos poucos. São personagens com os quais inicialmente você não se identifica e, aos poucos, vai conhecendo.

**A.F.:** A gente está falando da trilogia e dessas relações dos indivíduos com as instituições, seja a polícia, a família, o tribunal, a lei, a escola (caso de *Desi*). Alguns críticos, justamente por isso, veem semelhanças entre seus filmes e a obra de Frederick Wiseman. Nos seus filmes porém existem indivíduos com seus temores e desejos; as instituições existem, mas “humanizadas” por personagens que sucumbem ao cansaço, à dor... Isso é visível nas cenas onde não existe “ação”. *Desi* sentada esperando o ônibus (*Desi*), Brulaine sentada observando a avó caminhar (*Morro dos Prazeres*), a garota que amamenta seu bebê (*Juízo*), a defensora pública que assiste TV em casa (*Justiça*). Parece residir aí a alma de seus filmes. Em *Juízo*, os réus estão numa cela do Instituto Padre Severino esperando o julgamento das sentenças e, enquanto um rabisca a parede, um outro pensa na vida, outro faz exercícios e outros brincam com as cabeças das escovas de dente. Esses momentos são cruciais porque vemos, nos personagens ensimesmados e “esquecidos” do cinema, algo que subjaz. Como você prepara os personagens para esse tipo de cena? Como é a direção, o que você solicita deles?

**M.A.R.:** Eu gosto muito desses momentos em que as pessoas estão mergulhadas em si mesmas, pensando, em silêncio. São momentos que estabelecem uma intimidade com os personagens. Existe uma distância, mas naquele momento o espectador se sente próximo. Mas tudo depende do personagem e da situação no momento da filmagem. Por exemplo, no caso do capitão, nós estávamos filmando

sua ronda pela favela. Em um determinado momento, ele parou, se debruçou no muro e ficou observando a comunidade. Ele era um personagem difícil porque não tinha tempo e não queria fazer *take* dois. Tínhamos que filmar o que era possível. Já no caso da Brulaine, fomos até a floresta ali do lado onde ela fumava maconha frequentemente. Estávamos filmando algumas situações da rotina dela (por exemplo, conversa com o amigo Meia-noite) e essa era uma delas. É importante que o personagem faça o que sempre faz, que aquela ação que estamos filmando faça parte do cotidiano dele. Se tivesse pedido para ela fumar em um lugar diferente seria falso. Antes de tudo, deve haver uma grande confiança entre mim e os personagens. No Padre Severino, eu descobri que os meninos brincavam daquele jeito. Como não tinham absolutamente nada, brincavam com as escovas de dente deixadas pelos meninos que já tinham ido embora. Então pedi aos personagens que fizessem essa brincadeira com as escovas. Foi completamente natural. Filmamos durante um tempo para que eles ficassem à vontade.

**J.C.A.:** Quando você está escolhendo os personagens, fazendo a pesquisa, como é que você se relaciona com eles? Na verdade, algumas das imagens do *Morro dos Prazeres*, como essa que você acabou de lembrar da Brulaine, são evidentemente preparadas e enquadradas. Mas de que modo se dá essa negociação, essa conversa, ou o que quer que seja antes da filmagem?

**M.A.R.:** Essa relação com os personagens é íntima. Com alguns mais e, com outros, menos. Mas com a Brulaine certamente foi muito íntima. Com a Desi também. Com o réu de *Justiça* foi íntima, com a juíza do *Juízo*... Primeiro essas pessoas precisam confiar em mim. É um processo de dar e receber. Elas precisam saber de onde venho, o que penso e eu preciso me dedicar a essas pessoas; a equipe tem que ser também uma equipe que se doa. É um processo de amizade, praticamente. E tem as questões técnicas. Por exemplo, a câmera nunca está em cima das pessoas. Está sempre frontal e a uma certa distância, para que as pessoas não se sintam constrangidas. Apenas quando é realmente necessário, uso luz externa. Quando estamos filmando uma conversa, não fico interferindo. Espero até o final para pedir alguma coisa. Peço que contem a história outra vez ou falem algo novamente. Deixo a conversa fluir até o final. Interfiro quando é realmente necessário, porque a câmera parou ou tivemos um problema no som.

**J.C.A.:** E você conheceu várias pessoas além das que estão nos filmes? Você conversou com várias e depois fez uma escolha?

**M.A.R.:** Sim. Esse processo de amizade vem depois que escolho essas pessoas. Eu converso muito e escolho as pessoas que me inspiram. Pessoas que são autênticas, carismáticas e que mostram seus conflitos – internos e externos – pra câmera. Por exemplo,

a honestidade da Brulaine em relação ao seu passado no tráfico. Obviamente não podem ser pessoas que têm dificuldade com a câmera. Devem ser pessoas que são capazes de se abstrair da presença dela. A policial que fala sobre o filho e que tem orgulho de ser policial é fantástica. Em algumas situações, só descubro um personagem durante a filmagem. Foi o caso do coronel Rogério Seabra e da cena em que fala aos comandantes. Ele faz uma autocrítica. Ali, filmando aquela cena, resolvi tentar filmá-lo outras vezes. Ele foi permitindo e se revelou para mim da mesma forma que ali se revela para o espectador. Então, se dizem “isso foi encenado”, eu digo imagina! Aquilo nunca foi encenado. Já no caso da Desi, eu me apaixonei por ela. Sabia, desde o primeiro momento, que ela seria a personagem principal do filme.

**A.F.:** Em *Justiça*, tem os personagens dos réus que são importantes, mas tem a mãe evangélica que de repente começa a ganhar força. É possível ver claramente que você a descobriu ao longo da filmagem. É uma personagem que se doa pra câmera e você vai lá capturar alguma coisa dela.

**M.A.R.:** Sim, a câmera é um catalisador. As pessoas sabem, elas têm noção de que aquele é o momento delas, de expressar suas opiniões, mágoas, sentimentos. Em *Desi*, a personagem pergunta à namorada do pai, chorando, “por que meu pai faz isso?”. Quer dizer, ela precisou desabafar e ela desabafa diante da câmera, sabendo que está sendo filmada.

**J.C.A.:** Porque a questão dos filmes é a linguagem. Continua sendo sempre o beco sem saída de você não saber dizer o que você está sentindo e como dizer. É o título de um de seus filmes, *Eu acho que o que eu quero dizer é...* (1993). O cinema é uma fala muitas vezes de *take* dois, mas tem situações que é *take* zero, que não tem possibilidade. No meio de um julgamento, quando o juiz faz uma pergunta. Quando digo “repetição” falo de *take* dois, ou seja, o momento gerado na conversa por alguma coisa que parece ser especialmente significativa que se diga. Coisa que é percebida de maneira intuitiva. Então, nesse sentido, há uma possibilidade de repetir porque a questão que está sendo documentada é a questão da linguagem. É como você se expressa, é quando estou falando alguma coisa que o outro não entende. Então, nesse caso, vamos novamente dizer. É esse jogo de buscar ouvir um e o outro quando o contexto em que se encontram não permite que ambos se ouçam.

**M.A.R.:** Sim, o cinema revela isso. A pessoa está falando sobre aquilo que ela nem entende muito bem e aquilo é revelado no filme.

**A.F.:** Como na cena de *Juízo* em que perguntam ao garoto o que é aquela tatuagem nele e ele responde sem saber ao certo o que ela significa.

**M.A.R.:** Aquela tatuagem era do Marquinho. Ele não sabia que aquela tatuagem tinha a ver com Jesus. Quando descobri que ele não sabia direito o que tinha tatuado, eu pedi a outro menino que perguntasse pra ele. Eu certamente provooco. Porque existem situações que se você não provocar, elas não acontecem.

**J.C.A.:** E existem situações que acontecem sem nenhuma provocação. E isso coloca no mesmo ponto, porque a gente às vezes fala sobre cenas que não têm ação, mas tem um momento de *Juízo*, quando o juiz pergunta para um dos interrogados “quantos anos você tem?” e ele diz “não sei”, e o outro completa: “você não sabe quando nasceu?”, ele responde “não”. Não acontece nada aí, digamos que do ponto de vista de ação é só uma pergunta, mas do ponto de vista da linguagem é essencial, aquilo que uma parte da sociedade julga fundamental – “você não sabe nem o dia em que nasceu?” – e que não tem nenhuma importância pro menino. Quer dizer, a gente pensa em ação nos termos de uma cena em que acontece alguma coisa, mas mesmo nessa cena em que algo acontece, a situação dramática está além da ação visível. Não é simplesmente alguém chegar para o garoto e perguntar “que idade você tem?” e ele dizer “não sei”, é o modo de dizer. A ação está na linguagem e não está na resposta pura e simples ou na pergunta. Na cena em que o militar para, não tem ação? Mesmo que nada aconteça, você passa por uma montanha de lixo...

**M.A.R.:** No final do filme, o espectador já viu, ouviu e viveu uma série de coisas com ele [o capitão] e com Brulaine. Sabemos que ela já foi presa por tráfico, que a juíza já falou que ela não devia estar fumando. E ali, quando ele para e olha para a comunidade, imaginamos o que está passando na cabeça dele. Imagina aquela cena no início do filme? Seria totalmente diferente. O lugar dessa cena na estrutura do filme é essencial porque ela pode simplesmente ter outro significado, outra percepção.

**J.C.A.:** É como se você estivesse num intervalo musical, não é um entreato como no teatro. As duas coisas que funcionam são a estrutura, o fato de você ter trabalhado com música eletrônica ajuda porque sai da melodia e vai para a estrutura musical da composição, a musicalidade está na estrutura, nos silêncios, nos sons, e isso está traduzido ali visualmente.

**A.F.:** Vamos falar dos métodos de filmagem. Os métodos da observação e da encenação do cotidiano, sem qualquer entrevista, narração ou indícios da presença da equipe, marcam seus trabalhos desde o início. Você fala, em entrevistas, de cineastas importantes pra você como Bresson, Dumont, Ozu. Um cinema de estilo austero, seco, interessado, como o seu, em embaralhar as fronteiras entre o teatro e a vida, os tempos fortes e os tempos fracos. Tem ainda o rigor formal do quadro, do corte preciso,

o interesse pelo cotidiano neutro, impessoal... Mas você faz documentários e, como diretora, faz questão de eliminar de seus filmes qualquer traço do cinema que está se fazendo ali. O encontro entre quem filma e quem é filmado nunca é mostrado, “quase” um cinema de ficção...

**M.A.R.:** Fui muito influenciada por diretores de ficção como Bresson, Ozu. A questão da desdramatização que tanto Ozu quanto Bresson são expoentes. E, claro, o documentarista Johan van der Keuken, que admiro muito. Estudei bastante o cinema de Ozu. A fotografia, a câmera, os tipos de lente, a *mise-en-scène*, a estrutura narrativa, o tempo. Seus filmes frequentemente têm uma estrutura temporal baseada nas estações. Meus primeiros filmes foram estruturados no período de um dia. Por exemplo, *Brasília, um dia em fevereiro* (1995) e meu segundo filme, *Boy e Aleid* (1994). Eles obviamente não eram filmados em um dia, mas estruturados em um dia. Queria estabelecer uma estrutura anterior à edição. Só depois, no *Desi*, é que a estrutura passou a ser de um ano. Depois foi *Rio, um dia em agosto* que também é um dia, e *Justiça* que é estruturado em torno da duração de um processo.

**A.F.:** É interessante porque, entre os cineastas que te inspiram, você fala do Johan van der Keuken e ele mesmo vai dizer que nunca fez questão de fazer uma separação entre documentário e ficção. Muito mais importante pra ele era pensar os filmes que têm improvisado e os que não têm (lembrando que o *jazz* era uma de suas paixões); era encontrar a “forma” das múltiplas representações do mundo, a forma musical...

**M.A.R.:** Como ele, acho a separação entre documentário e ficção uma besteira. Filmes de ficção podem ser mais verdadeiros do que documentários. Para van der Keuken, a forma é tão importante quanto o conteúdo, assim como para Bresson ou Ozu. Se você pensar *Justiça* filmado de outra maneira, com uma câmera em movimento, a percepção daquele Tribunal de Justiça seria outra, a experiência cinematográfica também. Mas ainda se pensa a partir dessa dicotomia. “O conteúdo do filme é X e a forma é Y”. Eu nunca pensei assim. Aprendi com van der Keuken que documentário não é feito para explicar a realidade, mas para revelar mistérios da vida, que ele pode e deve ser uma obra de arte.

**A.F.:** Voltando à encenação do cotidiano nos seus filmes. Bresson, que é uma referência importante pra você, fala em filmar atores como modelos, como se o ator fosse uma máscara, um decalque que se manipula e conduz. Mas isso funciona até certo ponto porque, como ele mesmo diz, tem alguma coisa ali do ator que não se pode violentar senão fica falso.

**M.A.R.:** Sim. É a autenticidade do personagem que não pode se perder. No fundo, tento chegar a essa essência do personagem, do ser que está ali. E não é uma compreensão racional, é emocional. É o entendimento a partir do qual você não consegue dizer “essa pessoa é assim ou assado”.

**A.F.:** Como você vê o lugar do espectador nos seus filmes? Em *Juízo*, as cartelas iniciais explicam que o filme foi feito com pessoas substituindo os réus, nos planos frontais, porque os verdadeiros interrogados são menores infratores e a lei brasileira não permite que se fotografe ou filme tais rostos. Mas é curioso porque me lembro de ver o filme no Odeon, no Festival do Rio, e ouvir o seguinte diálogo atrás de mim: “mas não falava que só os réus é que não são verdadeiros? A juíza é atriz ou não é?”. Ou seja, a crença do espectador no que ele vê começa a deslizar; a juíza parece atriz porque ela é excessiva na sua encenação enquanto os réus “não devem ser atores”, pois são “tão verdadeiros”. O espectador hesita entre o que é artifício e o que não é.

**M.A.R.:** Sim, mas veja bem, é um teatro da justiça. Estão todos ali representando papéis, independente da presença ou não da câmera. A juíza representa a Lei, o promotor a sociedade, o defensor representa o réu, o réu representa a si mesmo. Todos esses papéis são verdadeiros, mesmo quando o réu mente para salvar a própria pele.

**A.F.:** Mas tem um duplo papel aí. É o teatro da justiça e a cena do cinema juntos. Eles se sobrepõem e isso é crucial no filme, quer dizer, como a construção e o artifício podem gerar o verdadeiro. O artifício é explicitado no início de *Juízo* e, no entanto, o espectador esquece dessa informação. É um artifício que gera uma verdade, isso é forte.

**J.C.A.:** É, isso é o que as pessoas nessa hora no cinema sentem. Porque a gente fica usando muito a ideia de um cinema de ficção de procurar ver se isso aqui está representado, se não está. Se está representando não é verdadeiro, se não está, é verdadeiro. São critérios que aqui não cabem porque os garotos que estão sendo julgados, os verdadeiros, mentem pro juiz, claro. A juíza que está interrogando os réus ali, também mente. Porque a juíza sabe exatamente do beco sem saída em que ficam aqueles garotos. Quer dizer, entra o personagem real por cima do personagem juíza, entende? E ela não sabe o que fazer. Uma reação explícita disso é a recusa da juíza em fazer perguntas para o garoto que matou o pai. Você vai perguntar o quê para um menino que matou o pai? Que vivia batendo nele e na mãe? O que você vai dizer? Era onde você mais esperaria a interferência da juíza... Então, todos estão representando. Os garotos que estão ali (os “atores”) são aceitos como “personagens verdadeiros” porque a circunstância ou o acaso fez com que outro estivesse ali no lugar...

**A.F.:** Tais “atores” já passaram, poderiam passar ou até mesmo vão passar por aquela situação...

**J.C.A.:** Sim, sim. As histórias são semelhantes. À medida que eles não estão trabalhando com um arsenal de interpretação aprendido num teatro, mas com uma representação espontânea, eles representam na verdade o que eles são.

**A.F.:** Concordo, mas o que estou colocando é como se dá a experiência do espectador na relação com esse filme.

**J.C.A.:** Sim, claro. Quer dizer, é a cena real que encena o filme, uma submissão à cena real. Mas é também uma resposta à pessoa que está ali registrando aquelas imagens e sons. Por mais natural que seja uma conversa entre as pessoas, você sabe que tem uma câmera, e a presença da câmera pode fazer com que você procure melhor as palavras, que você diga as coisas de maneira mais clara.

**M.A.R.:** Mas não deixa de ser quem você é... A juíza representa também o papel de “mãe severa”. Ou seja, aqueles meninos não têm mãe, nem pai, e ela tem que botar medo neles. Ela acredita nesse papel [de mãe, de pai], desempenha a função de agente social naquela audiência...

**A.F.:** Mas os agentes sociais são, em seus filmes, personagens individualizados. Em *Morro dos Prazeres*, existe o livreiro que quer fazer o baile *funk* e precisa pedir autorização ao capitão. O policial, nesse diálogo, se mostra como “pai”, aquele que estabelece as regras, que faz o papel de mediador. Essa conversa mostra a dificuldade de estabelecer um acordo entre as partes porque, na verdade, só aparece uma das partes interessadas. A outra, a que não quer o baile e que mora na favela, não está lá pra discutir. O policial portanto acaba paternalizando as relações. Junto a isso, persiste a cultura da brutalidade nos momentos das abordagens. O policial é um agente social que mistura autoridade e paternalismo. Me lembro da abordagem da polícia, já no final do filme, à noite, a câmera longe... É violento o modo como o policial trata o menino. Se o filme desconstrói certos estereótipos, ele repõe alguma coisa desse “estado de coisas” no final.

**M.A.R.:** Certamente. Mas tem pessoas que acham que eu escondi a violência... A expectativa, sobretudo do público estrangeiro, é que numa favela carioca exista caos e conflito o tempo todo. De uma certa maneira, *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007) e *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002) contribuíram pra isso. Em São Paulo me perguntaram se eu tive algum tipo de restrição, se fui proibida de filmar certas coisas. Ou seja, violência. Aquele momento da revista certamente é tenso, mas para algumas pessoas deve ser pior do que isso. Tudo depende da expectativa do público.

**J.C.A.:** Digamos que a média do espectador procura uma coisa melodramática, catártica, e que aquilo que você está propondo é uma reflexão.

**M.A.R.:** Exatamente. Para você é algo violento, mas pra outra pessoa talvez não seja tão violento quanto ela esperava ou mesmo gostaria que fosse.

**A.F.:** Mas aí as pessoas estão falando do que não está no filme. Quando digo que a cena é violenta é porque ela faz um deslocamento com relação a tudo que vinha sendo visto. É isso. Nessa revista policial, há uma truculência que não se tinha visto até ali. Então toda a tensão, atenuada até aquele momento, vem à tona. Mudando de questão, queria que você falasse sobre o modo de trabalhar o campo, o fora de campo e a fala nos seus filmes. Em *Morro dos Prazeres*, tem a cena em que os policiais estão fazendo a ronda e então um deles comenta “aqueles caras ali. O que está perto da cisterna está incomodado com nossa presença...” e a câmera permanece fixa neles. Eu, como espectadora, queria ver o que os policiais estão vendo mas a câmera se mantém imóvel. Imaginamos então qualquer coisa a partir daquelas falas. Também em *Desi*, tem uma discussão entre o pai e a madrasta durante a festa de aniversário da menina. O pai está fora de campo, só vemos a mulher. Em nenhum momento você faz um plano e um contraplano dessa briga. Como se o ouvido fosse muito mais solicitado que o olhar nesses momentos. O olhar fica impaciente e não se dá conta de que o significativo acontece dentro do plano.

**M.A.R.:** Em *Morro dos Prazeres*, estou interessada no policial que fala “olha aquele cara ali”. Não é importante se o cara está ali, se está olhando, o que ele está fazendo. O importante é que o policial está imaginando coisas, imaginado que os caras estão incomodados com a presença dele. Interessa-me a maneira com que ele se expressa, que traz de volta a questão da linguagem da qual estávamos falando.

**A.F.:** Sim, se você mostrasse aquilo que os policiais comentam, o espectador seria brindado com uma imagem “ilustrativa” do que se diz, destituindo o privilégio do corpo na dramaturgia do filme. Quer dizer, o corpo nos seus filmes é meio de expressão, linguagem. Para quê então deslocar a câmera pra outro lugar? Não me lembro qual é o cineasta que diz “uma imagem esperada nunca vai parecer justa, mesmo que o seja”.

**M.A.R.:** Bresson diz: “não duplique a função do som e da imagem”. O som é muito mais evocativo que a imagem. Se você tem a imagem e o som reforçando aquela imagem há um empobrecimento da experiência. Além disso, os espaços vazios (por exemplo, a falta da imagem) podem sugerir e aguçar a imaginação do espectador. É uma escolha formal mas também prática. Não tenho como filmar tudo o tempo todo. Lembro que

quando fomos filmar, em *Justiça*, a POLINTER pela primeira vez, num dia de visita, havia uma antessala muito pequena, onde tinham umas cinco ações acontecendo. Do lado esquerdo, os homens eram revistados, do lado direito as mulheres eram revistadas, na nossa frente documentos eram checados. E tinha gente entrando e saindo o tempo todo. Conclusão, o diretor de fotografia, confuso, começou a filmar um pouco de tudo. Aí eu disse: “Para. Foca cinco minutos ali. Foca agora naquela ação da policial revistando as mulheres. Feito? Então vamos filmar a ação do policial revistando os homens. Agora vai até a porta e filma o corredor por uns 5 minutos. Deixa a câmera rodar naquela posição e vejamos o que acontece”. É uma desconstrução, entende? Eu precisei desconstruir o lugar para poder ver. E depois, na edição, reconstruí novamente.

**A.F.:** O crítico francês Serge Daney dizia que um bom filme é aquele que encontra a “boa distância” entre a câmera e o personagem filmado, que enquanto Bresson se esforça para manter uma certa distância, Cassavetes cai de amores por seus personagens. Adoro essa ideia porque tudo depende então do estilo, o estilo como forma, seja na ficção, seja no documentário...

**M.A.R.:** Achar a boa distancia é dar espaço e liberdade. Espaço para o personagem, espaço para o espectador inferir por si só e liberdade para poder observar e chegar às suas conclusões. Se a edição me permite ficar mais tempo olhando para uma imagem, para um gesto, eu vou prestar mais atenção nessa pessoa. *Justiça* lida com a questão da violência num contexto absolutamente brechtiano, frio. A emoção vem da forma. Não é que o cinema do Bresson e do Ozu seja frio. Você sente, mas de outra maneira. Você sai de um filme de Bresson sem saber o que o capturou. É forte e irreduzível. É uma experiência espiritual.

## REFERÊNCIAS

- BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. Porto: Porto Editora, 2000.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et Pouvoir*. Paris: Éditions Verdier, 2004.
- FRANÇA, Andréa. Os dois corpos do réu ou as duas faces da imagem. Catálogo *Juízo – o maior exige do menor*, 2007. p. 8-9.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zarathustra*. RJ: Civilização Brasileira, 1998.