



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

CENTRO DE ARTES

CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL

O trabalho com não-atores e sua relação com o cineasta. Estudo de caso do curta-metragem *Sesmaria*

Gabriela Richter Lamas

Orientadora: Profa. Cíntia Langie

Pelotas, novembro de 2014.

SUMÁRIO

1. Resumo	3
2. Apresentação	4
3. As Relações entre o Cinema e os Objetos Filmados.....	5
4. Relações de ética e alteridade em Sesmaria.....	9
5. Conclusão	22
6. Bibliografia	23

O trabalho com não-atores e sua relação com o cineasta. Estudo de caso do curta-metragem *Sesmaria*

Resumo

Este texto propõe a reflexão sobre o trabalho com não-atores que vivem no contexto da ficção através da experiência da gravação do curta-metragem *Sesmaria* (2014), gravado na colônia pomerana de São Lourenço do Sul, Rio Grande do Sul. Partindo das ideias de Bill Nichols sobre ética documental, e das relações de alteridade, a partir de Jean-Louis Comolli, este artigo se utiliza das relações pessoais que a diretora do filme possui com os sujeitos de *Sesmaria* para pensar sobre as relações do cinema com os objetos filmados.

Palavras-chave: alteridade, documentário, ética, prática.

Abstract

This paper proposes a reflection above the work with non-professional actors that live in the context of the script story, studying experiences lived in the production of a short-movie named *Sesmaria* (2014), filmed in a Pomeranian colony located in São Lourenço do Sul, Rio Grande do Sul. Based on the ideias of Bill Nichols about documentary ethics, and the *otherness* relationship ideas of Jean-Louis Comolli, the present article uses the proximity relationship of *Sesmaria*'s director and the subjects of the movie to question the relationship among the cinema and its subjects.

Key-words: alterity, documentary, ethics, practice.

1. Apresentação

Este artigo objetiva interpretar experiências a partir das gravações do curta-metragem *Sesmaria* (Gabriela Lamas, Lucas Sá, 2014), levando em consideração o trabalho com não-atores, residentes do contexto documentado e refletindo sobre a prática, ao questionar decisões sobre estética e estruturação de equipe. Levando em conta ideias do Neorealismo Italiano e da vertente do Cinema Direto, o Cinema Verdade, além de comparações com as escolhas feitas pelo diretor Gustavo Spolidoro em seu filme *Morro do Céu*¹ (2009) – filme com o qual a pesquisadora acredita que *Sesmaria* condiz em diversos aspectos – este texto conta com o relato pessoal da experiência vivida antes, durante e depois das gravações, descrita, aqui, pela pesquisadora que também é a diretora e roteirista do filme em questão e neta dos não-atores com os quais as relações serão estudadas.

Partindo das ideias de Bill Nichols sobre ética documental em “Introdução ao Documentário” (2005) e de Jean-Louis Comolli sobre as relações do cineasta com o sujeito filmado, em seu livro “Ver e Poder” (2008) este artigo busca, inicialmente, por meio do referencial teórico, entender como e porque se deram as relações entre a equipe de *Sesmaria* e os sujeitos filmados. Considerando, ainda, as relações de proximidade pré-estabelecidas entre direção e atores, refletir sobre quais foram os medos e os desejos que motivaram ambas as partes para seguir com a produção deste filme e influenciaram decisões de estética e narrativa. Este artigo se caracteriza, então, como uma reflexão da prática através da teoria e da teoria através do conhecimento empírico para questionar quais são as implicações no trabalho com não-atores.

Sesmaria, objeto ao qual o artigo se dirige, é um curta-metragem de ficção realizado por alunos de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pelotas como seu trabalho prático de conclusão de curso. Gravado na colônia pomerana da cidade de São Lourenço do Sul, Rio Grande do Sul, aborda aspectos tradicionais da colonização pomerana e da fumicultura – cultura da plantação de fumo e sustento da maior parte das famílias da colônia – e da relação desta prática com o alto índice de suicídios na região. *Sesmaria* é, também, nome do distrito da colônia pomerana onde moram Lorena e Edegar

¹ *Morro do Céu*, filme de Gustavo Spolidoro, gravado no interior de uma colônia italiana no Rio Grande do Sul, será estudado através do artigo de Guilherme da Rosa publicado na revista Orson, em 2011. Disponível em: <http://orson.ufpel.edu.br/content/01/artigos/primeiro_olhar/30-43.pdf> . acesso em 26/11/2014

Richter, os atores do filme, que interpretam os personagens principais, Hilda e Wilhelm, e, também, a localização do cenário do filme, ou, a casa de Lorena e Edegar.

A alteridade – estudada por Comolli como a relação entre quem filma e quem é filmado – entre a *mise-en-scène*² do sujeito filmado e a *mise-en-scène* do cineasta, foi estudada através da teoria documental que comprova ou questiona apontamentos gerados na equipe durante a produção de *Sesmaria*. A preparação de atores de *Sesmaria* foi estudada por meio das anotações feitas durante a gravação e das conversas posteriores com o preparador de atores Rodrigo Rocha, que desempenhou papel importante no curta-metragem por seu contato íntimo com os atores sociais e suas *mise-en-scènes*.

Questionar, assim, experiências vividas e sentidas durante a semana de gravação do curta-metragem *Sesmaria*, nas semanas de ensaios e na pós-produção, interpretando-as com referencial teórico e buscando expressar, através da teoria e da revisão dos fatos, a importância prática da ética documental em produções de documentários ou em filmes de ficção interpretados por não-atores e a importância das relações pessoais dos atores para com a equipe de 15 pessoas que se colocou em *Sesmaria*.

Para isto, este trabalho é dividido em duas partes. Na primeira parte, o capítulo “As Relações entre o Cinema e os Objetos Filmados” introduz o leitor às ideias de alteridade que serão estudadas ao longo da segunda parte, caracterizada pelo capítulo “Relações de Ética e Alteridade em *Sesmaria*”. Neste segundo o momento, é colocado o relato prático da produção do curta-metragem em questão pela visão da interpretando-o através da teoria proposta.

2. As Relações entre o Cinema e os Objetos Filmados

“Mais perto”, “Mais verdadeiro”, tais expressões presentes continuamente nas artes da representação por um desejo de acesso mais *direto* ao mundo, retornam no cinema dos anos 60 como motivo subversivo:

Trata-se de reencontrar alguma coisa de uma verdade perdida dos sujeitos e das relações sociais, de tirar a máscara das convenções ou, melhor, das trocas de papéis que, por meio das narrativas econômicas e políticas dominantes, parecem ter esvaziado as condutas, as práticas, os corpos, as palavras de toda sua autenticidade (COMOLLI, 2008, p.108).

² *Mise-en-Scène*, do francês, “colocado em cena”, é um termo que define, para Comolli, a narrativa que cada pessoa carrega e põe em cena.

Juntamente com o pensamento da “sociedade do espetáculo” de Guy Debord, em um momento em que as sociedades estão cada vez mais precipitadas no espetáculo e o cinema sonha com uma *inocência reencontrada* (COMOLLI, 2008), emergem pelo mundo as vertentes do Cinema Direto, advindo dos avanços tecnológicos que culminaram, em 1960, em várias câmeras portáteis de 16mm e em gravadores de áudio que podiam ser facilmente carregados por uma só pessoa (NICHOLS, 2005), significando, desta forma, uma aproximação da máquina ao homem, “seu utilizador como seu sujeito, o homem filmando como o homem filmado” (COMOLLI, 2008, p.109).

É possível, tendo o homem mais próximo da máquina, que a relação entre quem filma e quem é filmado via máquina signifique a redução da distância que sempre se coloca no trabalho de *mise-en-scène*, e, ao mesmo tempo, aumente a própria possibilidade de representar o íntimo (idem, 2008). A *mise-en-scène* do cineasta se funde com a *auto-mise-en-scène*³ do sujeito filmado, o qual “infalivelmente, identifica o olho negro e redondo da câmera como olhar do outro materializado” (idem, p.81) e filma (observa) também o cineasta – sendo a subtração destas *mise-en-scènes*, a *mise-en-scène* documentária, “talvez, aquilo pelo qual o cinema, ainda, se entrelaça com o mundo real” (idem, p.85).

A *inscrição verdadeira*, denominada por Comolli (2008, p.44) como a “ligação indissolúvel – permitida e testemunhada pela máquina do cinema – entre o discurso, os corpos filmados e o lugar onde os eventos ocorrem”, concerne à duração partilhada entre quem filma e quem é filmado, de tal modo que o tempo do filme se compõe com o tempo do mundo, que sempre deixa seu vestígio nas imagens, nos sons e nas falas. Se o documentário não perde sua diferença com a ficção é justamente por que “um filme é feito de brechas por onde sopra o vento do real, a corrente de ar do inconsciente” (2008, p.44).

A ficção, em certos movimentos como o Neorealismo Italiano, movimento cinematográfico ocorrido na Itália por volta de 1946, onde os cineastas fugiam das tentativas de evocar fotogenia pelos excessos de estilização e uniram a narrativa à pureza do documentário para chegar à um estilo de significado duradouro (NICHOLS, 2005, p. 127), encontra no documentário meios de se utilizar da *inscrição verdadeira* para

³ Comolli define como *auto-mise-en-scène* a *mise-en-scène* que o sujeito filmado cria, sem perceber, para si mesmo, o *habitus* que ele carrega ao vir de encontro com o cineasta, feito da “trama de gestos aprendidos, de reflexos adquiridos, de posturas assimiladas” (2008, p.84)

reencontrar algo de uma “verdade perdida dos sujeitos e das relações sociais, de tirar a máscara das convenções ou, melhor, das trocas de papéis” (COMOLLI, 2008, p. 108). Embora fossem narrativas fictícias, os filmes italianos do neorealismo “demonstravam o que Bazin considerou um profundo respeito pela realidade, encontrando uma ‘voz’ narrativa humilde e modesta, mas nunca silente” (NICHOLS, 2005, p.127)

Cineastas neorealistas se utilizavam de qualidades narrativas em sintonia com o realismo fotográfico, sendo a “sensação de realismo fotográfico, de revelação do que a vida tem a oferecer quando é filmada com simplicidade e sinceridade” (2005, p.128) não uma verdade, mas um estilo que gera um “efeito obtido pelo emprego de meios específicos, mas despretensiosos, definidos, mas discretos.”(2005, p.128) Juntamente com uma visão descontraída e natural do cotidiano, uma série de ações e acontecimentos sinuosa e cheia de coincidências, luz natural e filmagens externas, a rejeição de rostos de astros em primeiríssimo plano; a ênfase nos problemas enfrentados por pessoas comuns no momento presente e não num passado histórico ou num futuro imaginado e o apoio em atores inexperientes residentes do contexto registrado, o neorealismo italiano criou um fio comum entre ficção e não ficção: “contar uma história ou dar voz a uma visão do mundo histórico não precisam ser vistos como alternativas polarizadas”(2005, p.129).

No entanto, coloca Comolli, sendo na ficção ou na não ficção,

[...] como filmar o outro sem reduzi-lo? Como dar conta da força de um combate, de uma reivindicação de justiça e de dignidade, da riqueza de uma cultura, da singularidade de uma prática, sem caricaturá-las, sem traí-las com uma tradução turística ou publicitária? (COMOLLI, 2008, p. 30)

São questões importantes ao cineasta que lida com os interesses de um grupo e tem o papel de representar o drama de uma comunidade, os aspectos de uma cultura, e é seguido pela responsabilidade de falar sobre o outro, sobre o lugar do outro sem lhe impor redução nem estigmatização (2008, p. 87), deixando a interpretação do espectador aberta o suficiente para que possa ver também aquilo que está fora do quadro.

O Mundo atual [...] é, um mundo demasiadamente cruel, e em vão. A crueldade é violar a personalidade de alguém, é colocar alguém em condição de chegar a uma confissão total e gratuita. Se fosse uma confissão em vista de uma meta determinada, eu a aceitaria, mas trata-se do exercício de um *voyeur*, é vicioso e devemos dizê-lo, é cruel. Acredito firmemente que a crueldade é sempre uma demonstração de infantilismo (DELEUZE *apud* ROSSELLINI *apud* COMOLLI, 2008, p.61).

Em uma sociedade que “não existe sem espetáculo assim como não existe o espetáculo sem a sociedade” (COMOLLI, 2008, p.98), onde “o espectador que quer cada vez mais (corpo, sexo, violência, ruído, poder, desenfreamento pulsional) é, de fato, aquele – o mesmo - que considera que tudo lhe é dado ou deve lhe ser dado pelo menor esforço, sem nenhum risco que o faça sair dos limites do jogo” (idem, p.15), a importância das relações de alteridade entre cineasta e objeto filmado se dá para a não espetacularização deste momento filmado.

Segundo Bill Nichols (2005, p.137), no caso de cineastas como Jean Rouch, “o que acontece por causa da presença do cineasta se torna tão crucial como o que acontece *apesar* dela”. Em Jean Rouch, partindo do artigo de Da Rosa (2011), que cita a observação feita por Gonçalves (2008), há uma “filosofia da alteridade roucheana, a de se tornar outro e estabelecer uma relação outro/outro” (GONÇALVEZ, 2008, P. 152 *apud* DA ROSA, 2011, p.2). Da Rosa coloca que esta nova forma de alteridade, inaugurada com o cinema verdade e presente em diversos filmes do mesmo diretor,

[...] pode ser orientadora para o pensamento de algumas questões com relação à representação e aos ‘limites éticos’ no documentário a medida que questiona as posições estabelecidas entre sujeitos e objetos ao ler esta alteridade por uma via antropológica, baseada na ideia de interpretar: um fazer etnográfico que implica a relação entre quem filma/etnografa e os etnografados/filmados (GONÇALVEZ, 2008, p.197 *apud* DA ROSA, 2011, p. 2).

Gonçalves (2008), cita passagem extraída de Viveiros de Castro (2002, p.113-114), para colocar a convergência entre o pensamento de Rouch e as discussões da antropologia contemporânea:

Mas o conhecimento antropológico é imediatamente uma relação social, pois é o efeito das relações que constituem reciprocamente o sujeito que conhece e o sujeito que ele conhece, e a causa de uma transformação (toda relação é uma transformação) na constituição relacional de ambos. (DE CASTRO, 2002 *apud* GONÇALVES, 2008, p. 15)

Assim, se o cineasta não se compromete com o sujeito filmado assim como o sujeito filmado se compromete em participar do filme, “a máquina capta – cruelmente – a falta dessa relação, a nulidade desse encontro”, coloca Jean-Louis Comolli (2008, p. 86), acrescentando, ainda, o fato de não ser possível *filmar impunemente*, pois é preciso

que haja transformação de ambos os lados - ainda mais quando se filma o corpo do outro, sua palavra, sua presença.

Ao filmar o outro, no entanto, não se pode imaginá-lo “como um anjo ou um cordeiro”, mas é preciso supô-lo “com toda sua violência, a do seu desejo, a do seu medo” (2008, p.69). “A experiência do documentário é abrir-se, incansavelmente para a violência daquilo que ameaça o filme – para fazê-lo” (2008, p.73) e lidar, todo o tempo, com a violência latente, não declarada, que existe nas relações. Não há como fazer um filme sem se deparar com a “violência de um gesto que faz vir ao mundo alguma coisa que não é dele e que, por estar nele, abre conflito” (2008, p.74).

Violência gerada pelas relações de proximidade – tal como nas relações de proximidade analisadas neste texto, onde diretora é também neta -, violência do confronto das *mise-en-scènes*, violência pela responsabilidade para com a realidade do outro, pela responsabilidade social, violência das escolhas éticas – tão questionadas por Bill Nichols -, violência, até mesmo, pela possibilidade da decisão do outro de deixar de participar do filme, pois, como lembra Comolli (2008, p.69), “as pessoas comuns que filmamos nos documentários não são, de fato, como atores profissionais, ligados por um contrato que lhes impede, por questões financeiras, de deixar a locação de filmagem.”

3. Relações de ética e alteridade em Sesmaria

Lorena e Edegar Richter são descendentes de pomeranos que imigraram para o Brasil no ano de 1858. Moradores da colônia pomerana e alemã denominada Sesmaria, localizada no interior do município de São Lourenço do Sul, Rio Grande do Sul, onde se fala fluentemente a língua portuguesa, a língua alemã o dialeto pomerano. São fumicultores e sobrevivem da plantação de fumo há quase 50 anos, desde quando a fumicultura foi instaurada no município. Lorena e Edegar são, também, *atores sociais*⁴ do curta-metragem *Sesmaria*, escrito e dirigido por Gabriela Lamas, neta por parte de mãe de Lorena e Edegar e, também, autora deste artigo.

Muitas vezes, no município de São Lourenço do Sul, são ouvidas histórias contadas por moradores sobre suicídios ocorridos entre colonos, homens e mulheres, idosos, sendo este fato normalmente ligado ao ethos do povo de origem germânica, que tem o trabalho

⁴ Nichols (2005, p.31) define *atores sociais* as “pessoas” cujo valor para o cineasta não consiste no que promete uma relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora.

como maior aspecto moral. Colonos idosos, trabalhadores do campo, sem mais forças para o trabalho braçal e, possivelmente, tendo adquirido dívidas na propriedade e levando em conta, ainda, o isolamento em que vivem no interior da cidade, suicidam-se – em grande parte dos casos, por enforcamento.

É de uma dessas histórias reais que surge o roteiro de *Sesmaria*, inicialmente chamado de *A Laranjeira*, em razão da ligação do colono em questão com a árvore laranjeira onde se suicida – na história inicial em função de ter de sair de suas terras, pois os filhos acreditam que os pais não tem mais condições de viver sozinhos e isolados no interior.

Ao amadurecer a ideia proposta no roteiro, a diretora constatou que seria possível gravar este curta-metragem em um ambiente real – a casa de seus avós, Lorena e Edegar Richter, no distrito de Sesmaria, tendo, ainda, os dois como atores principais, mas sem, inicialmente, ter a certeza de que eles aceitariam atuar, sabendo serem eles pessoas comuns e humildes do interior, trabalhadores do campo.

Estas alternativas tornariam possível a produção do filme como um curta-metragem de baixo orçamento, pois a equipe não precisaria reproduzir uma típica propriedade rural de descendentes pomeranos, ensaiar atores profissionais para que aprendessem a língua pomerana, praticamente esquecida mundialmente e, ainda, assemelhar os atores aos idosos trabalhadores do campo recriando as marcas corporais de calejamento e envelhecimento da pele pelo sol árduo da lavoura. Para que a equipe pudesse se utilizar do ambiente perfeito para a realização do filme, se iniciaria, a partir da aceitação de Lorena e Edegar, uma relação de grande responsabilidade ética, do contrário, seria preciso uma grande produção para fazer esse filme como uma ficção sobre a qual se possuísse total controle de set.

Comolli (2008, p.88), ao falar sobre o medo no cinema, medo que impulsiona tanto o cineasta que faz filmes e o sujeito ator social que participa do filme, quanto o espectador que o assiste – como um desejo, assemelhando-se à curiosidade, assumindo a forma de seu sonho -, medo que concerne a um *excesso de crença* na narrativa fílmica (idem, p.67), questiona: “Como procedemos à escolha da pessoa a ser filmada?” (idem, p.88). Nessa escolha, intervém o medo tanto quanto o desejo.

Desejo de ter Lorena e Edegar como sujeitos deste filme, mas medo de que os dois não fossem capazes de atuar naturalmente em frente à câmera. Desejo/medo de realizar a

experiência, mas medo de trair, enganar, estereotipar o sujeito filmado – nesta ocasião de relação tão próxima à diretora. Desejo de trabalhar a atuação com Lorena e Edegar, por ser neta e por saber que Edegar tem facilidade em contar casos e inventar histórias e que Lorena, naturalmente, se parece com a personagem da história. Desejo de trabalhar em um ambiente conhecido pela diretora, familiar, de rotina familiar, de estética condizente à do filme pensado, mas medo, acima de tudo, da responsabilidade de lidar com a família em um ambiente fílmico, onde “para o cineasta que faz documentários, o medo do outro é o motivo central. Temos medo daqueles que filmamos, temos medo de filmá-los e, ao mesmo tempo, de não filmá-los” (COMOLLI, 2008, p.68).

Apesar do medo da equipe, no entanto, era possível imaginar o roteiro colocado, exatamente, na melancolia da casa de Lorena e Edegar. Os nomes “Lorena e Edegar” foram, então, dados aos personagens fictícios que, aos poucos, tomaram para si a rotina dos atores sociais Lorena e Edegar, suas vestimentas, sua aparência, seu dia-a-dia, seu comportamento, seu isolamento, sua relação com os animais e com o cenário da propriedade. Movimentos e relações já, em parte, previstos no roteiro, devido ao conhecimento que a diretora possuía do local antes mesmo de fazer o filme, mas, a partir deste contato fílmico, repensados, confirmados e reorganizados. O filme manteria, assim, o realismo do ambiente tendo atores familiarizados com o contexto e se inseriria no ritmo de sua rotina o máximo possível, caracterizando-se como uma espécie de filme neorrealista com aspecto documental.

Depois de colocada em pauta para a equipe de criação a ideia de *Sesmaria*, a partir de pesquisa sobre a fumicultura, constatou-se que o alto índice de suicídio na colônia pomerana de São Lourenço do Sul não é um fator isolado, mas ocorre em colônias fumicultoras de cidades como Venâncio Aires, com índices que se igualavam a índices da Suíça, segundo reportagem do site G1⁵ (MERLIN, 2012). De acordo, ainda, com o site do Observatório Nacional da Política Nacional de Controle do Tabaco⁶, o uso de

⁵ Reportagem de MERLIN, Guacira. “Manual tentará reduzir alto índice de suicídios no RS”, 2011. Disponível em: <http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2012/05/manual-tentara-reduzir-alto-indice-de-suicidios-no-rio-grande-do-sul.html>. Acessado em 26/11/2014.

⁶ Reportagem de BÄCHTOLD, Felipe. “Rio Grande do Sul Lidera estatísticas de suicídio no país. Jornal Folha de São Paulo”, 2014. Disponível em: http://www2.inca.gov.br/wps/wcm/connect/observatorio_controle_tabaco/site/status_politica/fumicultura_e_saude. Acessado em 26/11/2014.

inseticidas organofosforados está diretamente ligado a diversos problemas de saúde e aos altos níveis de depressão dos colonos, que, por ser esta uma doença grave, por falta de informações, quando não tratada devidamente com medicação, leva ao grande número de suicídios em colônias de fumicultores.

A equipe passou a possuir em mãos um roteiro que lidava não somente com a questão das dívidas contraídas pelos colonos, da tradição da dignidade germânica ligada ao trabalho, dos filhos que partem para a cidade, da velhice – mesmo que abordasse, ainda, todas essas dificuldades – mas de um problema social, onde grandes empresas fumicultoras lucram em cima das más condições de saúde e trabalho dos colonos plantadores.

Já nas primeiras conversas sobre o filme com Lorena e Edegar descobriu-se que os dois já haviam sido diagnosticados com depressão no posto de saúde que costumam frequentar e, atualmente, fazem uso de antidepressivos – doença advinda, certamente, mas sem conhecimento do casal, do trabalho braçal nas plantações de fumo. Com tais informações, o medo do documentário retornou com toda sua violência. Afinal, o *fantasma do real* (COMOLLI, 2008, p.79) se colocou como dado principal no realismo proposto por *Sesmaria*, onde seria preciso lidar com a violência carregada pelo gesto de trazer ao mundo algo que não pertence a ele, pois o filme traria tais questões ao mundo de Lorena e Edegar, mundo e realidade a qual pertencem há 50 anos, sem refletir sobre as questões da fumicultura.

Seria necessário lidar não somente com o medo de Lorena e Edegar de expor-se à câmera, pois o sujeito filmado identifica o olho negro e redondo da câmera como o olhar do outro materializado e sabe que ser filmado significa se expor ao outro (idem, 2008, p.81), mas com seus medos mais pessoais e perigosos, sabendo que “quanto mais forte é a fobia, mais forte é o desafio de encená-la, de compor com ela, de toma-la de alguma maneira corpo-a-corpo” (idem, p.72).

A linha entre os atores sociais Lorena e Edegar e os personagens que interpretariam se tornava mais perigosa à medida que a equipe se aproximava do casal e de seu contexto. A identificação pessoal, importante para o realismo pretendido pelo filme, precisou, então ser questionada, pois o maior medo da diretora/neta, era de que o casal pudesse se

identificar com a narrativa a ponto de não diferenciar verdadeiramente os personagens do filme deles mesmos.

Bill Nichols (2005, p.32) pergunta ao leitor: “O que fazer com as pessoas? Formulada de outra forma a pergunta é ‘que responsabilidade tem os cineastas na vida dos filmados?’”. Partindo da ética documental, seria importante tomar grande cuidado para não prejudicar de nenhuma forma os sujeitos filmados, nem a comunidade em questão, representando-a de forma rasa, estereotipando-a, ou em uma relação mais direta, levando-os a crer que poderiam estar presos na realidade representada pelo filme – ao ter medo, como espectadores.

O cinema brinca com o medo porque ele é uma de suas ferramentas para perfurar a consciência do espectador. Isso não acontece apenas nos filmes especializados de terror ou de horror, mas em tudo o que, no conjunto do cinema, se confronta com a realidade (COMOLLI, 2008, p.67). Para o espectador que gosta de sentir medo no cinema, não há o desejo de classificar se o medo é real ou imaginado, pois o medo entre filme e espectador não tem uma identidade fixa, pode-se dar a ele todos os nomes de seu sonho (ou pesadelo).

Do ponto de vista da ética pessoal e familiar, foi fácil responder aos questionamentos de Nichols, pois a relação de proximidade da direção com os atores deixava bem claro que nenhuma decisão artística poderia estar acima da decisão de não afetar negativamente a vida de Lorena e Edegar. Mas e quanto aos documentários em que as relações pessoais do cineasta e do objeto não estão tão claras, até onde vai a ética documental? Cineastas, principalmente os jornalísticos, conforme coloca Nichols, pertencem a organizações e instituições com seus próprios padrões e costumes.

Mesmo os cineastas independentes geralmente se veem como artistas profissionais, que seguem uma carreira mais do que se dedicam a representar os interesses de um grupo ou uma clientela especial. O conflito é inevitável nessas condições (NICHOLS, 2005, p.40).

Por isso, segundo Nichols, desenvolver respeito ético deveria ser parte fundamental da formação profissional do documentarista.

Um lado desconhecido de Lorena e Edegar veio à tona durante a pré-produção do filme, mostrando que, mesmo parecendo sempre alegres e dispostos, escondiam em si todos os problemas com os quais os personagens do filme lidariam – o que se tornou ainda mais amedrontador por não se tratar o filme de uma história de superação que se passa

naquele ambiente, e sim uma narrativa crua e triste sobre a realidade em que os dois vivem, na qual o personagem principal acaba por se suicidar. Neste momento, a violência do documentário tornou-se tão intensa que foi preciso questionar-se sobre continuar a produção deste filme ou desistir de fazê-lo, deixando o ambiente e seus habitantes intocados pela força do documentário, para que não fosse preciso arcar com a responsabilidade por assuntos tão difíceis, sem conhecimento o suficiente para lidar com eles sem trazer consequências, talvez, graves.

Juntamente com o preparador de atores Rodrigo Rocha, o qual acompanhou o processo de contato com os atores desde o princípio e que constatou à pesquisadora durante a escrita deste trabalho o fato de seu primeiro pensamento durante os contatos iniciais com Lorena e Edegar ter sido que, por serem os avós da diretora o cuidado deveria ser ainda maior, decidiu-se que seria possível continuar a fazer o filme, no entanto, seria necessário, ao tratar dos assuntos mais pesados, agir da maneira mais impessoal possível, transformando os sujeitos Lorena e Edegar em atores que representariam personagens baseados no estereótipo do colono fumicultor, com o qual os dois estavam bastante familiarizados, e não eles mesmos, como proposto no início da produção. Mesmo com o medo de “incitá-los, de levá-los a sair deles mesmos para se tornarem os personagens do filme, somente,” (COMOLLI, 2008, p.68) e sabendo que isto poderia comprometer em parte a abordagem realista de *Sesmaria*, procurou-se alternativas para esse possível distanciamento.

São questões éticas que “fazem recair uma parcela de responsabilidade diferente sobre os cineastas que pretendem representar os outros em vez de retratar personagens inventados por eles mesmos” (NICHOLS, 2005, p.35).

Essas e outras formulações transmitem uma ideia de como o cineasta adota uma posição específica em relação àqueles representados no filme e àqueles a quem o filme se dirige. Essa posição exige negociação e consentimento. Ela comprova as reflexões éticas que entraram na concepção do filme (idem, p.46).

A primeira medida de distanciamento foi, com a ajuda de Edegar e Lorena, escolher nomes para os personagens fictícios. A diretora lhes pediu ajuda, pois deveriam ser nomes tipicamente pomeranos e, ainda, nomes com os quais os dois se identificassem. Os nomes escolhidos foram Hilda e Wilhelm e, a partir daí, passou-se a se referir aos personagens na terceira, e não na primeira pessoa, tornando, com uma simples medida, o processo de

ensaios e gravação muito menos denso. Não era mais preciso dizer, por exemplo, “você, Lorena, nesta cena, vai colocar a mesa para o café”, e sim, “Nesta cena a Hilda está colocando a mesa para o café” – e Lorena poderia interpretar Hilda.

Conversas sobre a percepção dos atores sobre cinema e audiovisual também foram importantes para o entendimento dos dois sobre o trabalho que estava sendo feito em conjunto com eles e, ainda, para tranquilizar a equipe ao demonstrar que os atores compreendiam rapidamente tudo o que estava sendo discutido em relação ao audiovisual. Como, por exemplo, quando lhes foi dito que o filme se trataria de um drama e Lorena comparou-o ao filme de drama *Titanic* (James Cameron, 1997), ao qual assistira diversas vezes, ou quando, enquanto conversávamos sobre atuação realista, Edegar comentou que “a atuação nunca deveria ser forçada como alguns atores que se vê na televisão, pois pareceria falsa”. Neste caso, a televisão cumpre seu papel: não há, segundo Comolli (2008, p.27), pessoa no mundo que nunca tenha tido contato com nenhum tipo de produto audiovisual, colocando que “a generalização do espetáculo não faz de nós apenas espectadores, mas atores, personagens, realizadores, autores, mutantes. Responsabilidades múltiplas”.

O roteiro de *Sesmaria* foi passado para os atores aos poucos, apenas em forma de conversa e não fisicamente. A história a ser representada foi conversada com os dois cena à cena, refletindo sobre o que aconteceria em cada cena e a situação em que os personagens se encontravam nas determinadas etapas do roteiro.

Em cada cena lhes foi dito o que deveria acontecer e o porquê, ou a intenção da ação que ocorreria. Depois destas colocações, em caso de existência de diálogo, lhes era perguntado o que cada um diria naquele contexto para que o personagem chegasse onde queria com as falas. Primeiramente em português, a diretora e o preparador de atores juntamente com Edegar e Lorena, chegavam a um consenso do que deveria ser dito e, depois, as falas eram traduzidas pelos atores para a língua pomerana.

Segundo Comolli, filmar pode ser designar um lugar para o outro e aí enclausura-lo ou, o inverso disso: dar início à obra do lugar do outro, lugar a ser construído com ele, lugar que coloca em jogo o lugar do cineasta e talvez o ameace – ou talvez também lhe dê sentido. (2008, p.15) Criar um filme em contato com o conhecimento que a comunidade tem de si mesma, de dentro para fora, é construir o lugar do outro em

conjunto com ele e, por mais simples que possa parecer, abrir espaço para que os atores sociais expressem por si mesmos como deveriam ser as falas (e os movimentos, o figurino, os nomes dos personagens) lhes dá espaço para inserirem no filme também a sua verdade.

Afinal, aquele que é filmado vem ao encontro do filme com uma

[...] trama de gestos aprendidos, de reflexos adquiridos, de posturas assimiladas, a ponto de terem se tornado inconscientes; e que fazem com que, segundo os campos onde a pessoa filmada intervenha (família, escola, trabalho etc), ela se veja engajada e tomada nas *mise-en-scènes* requisitadas por esses campos (COMOLLI, 2008, p.84).

O cineasta filma, assim, “representações já em andamento, *mise-en-scènes* incorporadas e reencenadas pelos agentes dessas representações” (idem, 2008, p.84). Cineasta e sujeito, “cada qual com a sua realidade, cada qual com a sua narrativa” (2008, p.100), sendo, estas, narrativas que talvez coincidam, talvez se confirmem, talvez se disputem, se superponham, se combinem, para que o cinema possa gerar da profusão e da subtração dessas narrativas já presentes “o mundo como filmável” (2008, p.100).

Um exemplo disso aconteceu na cena em que ocorre o almoço em família em que a improvisação dos atores foi ainda mais livre. Cientes do contexto e do momento fílmico em que a cena se encaixaria, Wilhelm, Hilda e os membros da família deveriam interagir livremente enquanto almoçavam. Dentre os vários assuntos que surgiram durante o almoço, tais como tempo, elogios à comida, Lorena, como Hilda, lançou à mesa uma reclamação sobre a demora da família em visitar os pais. Tal constatação não havia sido tema de discussão do filme, mas Lorena empregou-a mesmo assim, como forma de colocar no filme uma reclamação pessoal, de dar voz ao seu próprio descontentamento para com a família.

Chegado o momento da gravação, a estruturação da equipe afastou Sesmaria ainda mais de um filme tipicamente documental. Segundo Da Rosa (2011), em seu artigo que estuda as relações de alteridade no filme *Morro do Céu* (Gustavo Spolidoro, 2009) a partir da ótica roucheana, o caso de *Morro do Céu* “pode ser compreendido no momento em que todos os encontros e marcas de alteridade do filme não são evidentes nos quadros” (2011, p. 33).

Para Da Rosa, existem algumas características técnicas que podem servir para observar as relações de alteridade neste filme. Gustavo Spolidoro, o diretor, que já possuía relação com a família retratada antes de fazer o filme, foi o único membro da equipe durante a realização do filme, gravando, sozinho, imagem e áudio. Essa possibilidade de realizar o trabalho sozinho surge, inicialmente, pela dimensão reduzida da câmera e pelo equipamento de som escolhido e também pela opção de não se utilizar de iluminação cinematográfica. Da Rosa aponta:

A relação dos Storti com Spolidoro, neste caso, é uma construção que pertence ao próprio diretor e exclusivamente a ele, que pode estar presente nos momentos de partilha que foram registrados. Se houvessem outras pessoas na equipe de produção seria, talvez, necessário, estender esta relação também a operadores de câmera, técnicos de som e de luz o que, certamente, contribuiria para uma relação mais formal e sem a “cumplicidade” necessária. Esta cumplicidade, apontada na fala do diretor, é fruto da relação entre ele e os personagens (DA ROSA, 2011, p. 39).

Em *Sesmaria*, houve, inicialmente, uma diferença de dispositivo do utilizado por *Morro do Céu*. Ao contrário de *Morro do Céu*, a estruturação da equipe se deu por 15 pessoas: diretor, codiretor, três produtores, dois iluminadores, dois preparadores de elenco, maquinista, boy de set, diretor de fotografia e três pessoas para a captação de som direto. Por razões de logística, pelo local de gravação ficar a 60km de distância de Pelotas, onde reside a equipe, e levando em conta que as gravações deveriam iniciar-se às 6:00h da manhã, constatou-se que a equipe deveria permanecer na propriedade de Edegar e Lorena durante sete dias, de acordo com o cronograma – um enorme desafio, contando que a casa do casal é pequena, possui apenas um banheiro e uma pequena cozinha e é frequentada, normalmente por quatro pessoas: Lorena, Edegar, seu filho Rovadir e sua esposa Maristela.

Para que não fosse preciso a hospedagem de todos os membros da equipe nos cômodos da casa – o que, de certo modo, não seria possível – foi montado um acampamento com barracas no pátio da casa. A produção contou, também, com o aluguel de um mothorhome equipado com cozinha para que a equipe pudesse preparar sua própria comida fora da casa de Lorena e Edegar. O único uso que a equipe ainda precisou fazer da casa seria o banheiro.

É possível o questionamento de que *Sesmaria*, talvez, se desse de maneira mais realista – e mais simples, na questão da logística - com uma equipe reduzida, e uma escolha estética diferente da que foi feita pela direção, com iluminação natural,

decupagem com menos planos previstos e um tempo maior de gravação, como duas semanas, ao invés de uma, para que não houvesse nenhum tipo de pressa. Não é possível dizer se foi por falta de prática da diretora, pelo estímulo da possibilidade de trabalhar pela primeira vez com uma equipe tão complexa e com um número tão grande de equipamentos profissionais, afinal, *Sesmaria* é um filme universitário que teve o importante apoio de uma produtora de equipamentos, ou por perfeccionismo técnico como escolha da direção, mas a produção acabou por ser assemelhar a uma típica produção de ficção que transformou, por alguns dias, em set de filmagem a propriedade de Lorena e Edegar.

De fato, um *realismo fotográfico*⁷ poderia ter sido a solução para diversos problemas e preocupações de set. Na cena gravada na locação do Bar da Bethy, por exemplo – bar, ou venda, onde os colonos costumam comprar alimentos, bebidas e jogar carta –, que cedeu o espaço para a gravação, seria necessário gravar a imagem de alguns colonos que lá estivessem e que aceitassem participar do filme. Depois de haver captado a imagem de dois colonos, foi perguntado a um terceiro senhor, bastante idoso, se ele aceitaria participar do filme e este aceitou. No entanto, após alguns minutos de ajustes de iluminação em redor, acabou por desistir da participação por, talvez, ter sentido sua privacidade invadida.

No entanto, a transformação da propriedade em set – com equipamento de luz, posicionamento da equipe, claquete – foi parte decisiva do distanciamento necessário entre Lorena e Edegar e Hilda e Wilhelm. No momento de preparação de set, em que as luzes eram posicionadas, a equipe se colocava em seu lugar e era dito aos atores o tradicional “ação”, a realidade se transformava imediatamente e quase conscientemente em representação. Nestes momentos, qualquer preocupação em afetar Lorena e Edegar era esquecida, pois os dois se divertiam visivelmente mesmo nas cenas de maior tensão.

Apesar de o set de *Sesmaria* ter funcionado desta forma – como um set de ficção, havia sempre presente a imprevisibilidade de um documentário. Não era possível, por exemplo, ser rígido com os horários de gravação, pois os atores, além de atuar, nunca poderiam deixar de fazer suas tarefas diárias, tais como tratar dos animais e das plantações. Muitas vezes, por isso, a equipe precisou ficar algumas horas sem tarefas

⁷ Nichols, ao falar sobre as características do neorealismo italiano, define, como uma delas, o *realismo fotográfico*, caracterizado por gerar “um realismo de tempo e lugar, por meio da fotografia de locação, da filmagem direta e da montagem”, que deve primar pela iluminação natural e planos sem excessos de estilização (2005, p. 128).

durante o dia e aconteceu de o tempo para a gravação de algumas cenas ser curto – pela necessidade da presença dos atores. Enquanto a equipe aguardava, gravava imagens contemplativas da propriedade.

Alguns membros da equipe, com maior experiência de ritmo de set de filmagem ficcional acabavam, muitas vezes, se sentindo indispostos em esperar pelos atores, sem saber que, apesar de ser um filme ficcional, os moldes eram basicamente de um documentário e era preciso, acima de tudo, respeitar o tempo dos atores. Não era possível ter um cronograma a ser seguido com rigidez, pois os atores, muitas vezes, demoravam para chegar em casa da lida com o campo e com os animais ou precisavam deixar de gravar alguma cena (em que a equipe precisava gravar ao anoitecer, por exemplo, para aproveitar a luz do pôr-do-sol) para resolver problemas com os animais, como as vacas que fogem da cerca. Também não era possível ter uma decupagem exata, em momentos como o que Hilda alimenta as galinhas, pois as galinhas nem sempre comem no mesmo lugar e não é possível prever isso.

Todas estas questões acarretaram problemas na equipe, mesmo tendo sido discutidas anteriormente às gravações. Ao que parece, foi difícil para alguns membros da equipe se colocar no tempo dos atores sociais – mais lento, neste filme, que o tempo do set de ficção – e pensar que aquelas pessoas não estavam ali como atores contratados, podendo se dedicar somente ao bem do filme, mas como pessoas que não poderiam deixar de trabalhar em suas tarefas diárias, sendo as suas responsabilidades mais importantes que o resultado do filme.

Por conta das escolhas estéticas da direção, *Sesmaria* aproximava-se cada vez mais de um modelo de ficção do cinema clássico, o qual possui exigências técnicas em prol da estética, como, por exemplo, a exigência de que a iluminação seja condizente em planos seguidos de uma mesma cena, diferentemente do documentário onde, segundo Bill Nichols:

Em vez de cortar de um personagem se aproximando de uma porta para o mesmo personagem entrando na sala que está atrás do outro lado da porta, o corte mais típico do documentário seria o que passa da garrafa de champanhe em primeiro plano sendo quebrada na proa de um navio para o plano geral de um navio, talvez um navio completamente diferente, sendo lançado ao mar (NICHOLS, 2005, p.58).

Para que esse estilo de cinema clássico inserido na narrativa de *Sesmaria* se dê de maneira correta é preciso perfeccionismo e tempo, paciência e controle de set de

filmagem, quando, na verdade, as gravações do filme não aconteciam em um set de ficção, mas na casa de atores sociais, utilizando de sua paciência e boa vontade para manter o filme em andamento. Atores aos quais é preciso temer a todo momento, pois, conforme lembra Comolli, não se prendem a um contrato financeiro e podem a qualquer momento desistir de participar do filme.

Outros planos, mais realistas, porém, foram organizados para serem gravados em conjunto da rotina dos atores sem atrapalhá-los em suas tarefas diárias, como o exemplo de Edegar alimentando os cabritos, Lorena tirando leite da vaca, Lorena alimentando as galinhas, ou o almoço em família, o qual foi gravado enquanto os atores almoçavam de verdade e não cenicamente. Todos estes planos respeitavam, principalmente, o tempo do lugar valorizando a inscrição verdadeira.

A inserção da equipe diariamente na casa e na rotina de Lorena e Edegar, em tais condições de filmagem, levou à reflexão pessoal, emocional e das relações interpessoais, tendo, toda a equipe, a tarefa de não deixar transparecer possíveis tensões de set (como atrasos, discussões) aos atores, num trabalho de respeito com grande importância para um filme que se insere na casa e na privacidade de um casal de pessoas idosas. Antes das gravações discutiu-se, em cada uma das reuniões prévias, que de nenhuma forma o filme poderia estar acima do bem estar de Lorena e Edegar e de seu tempo rotineiro, pois, contando que atuar em um filme e receber tantas pessoas em sua casa abalaria completamente sua rotina, era preciso respeitar o tempo que os dois precisam para fazer suas tarefas e, até mesmo, para ficar sozinhos, sem pressioná-los pela necessidade de gravar.

Outra diferença das relações de alteridade entre cineasta e sujeitos filmados do que se deu em *Morro do Céu* e em *Sesmaria*, é que em *Morro do Céu* os atores possuíam maior liberdade para compor a cena e dar rumo ao filme, o qual se roteirizou durante o processo. Em *Sesmaria*, os atores compunham em conjunto com a direção as falas a serem tratadas em cada cena, mas todas as cenas deveriam conduzir a uma resolução final pré-definida – o suicídio –, caracterizando *Sesmaria* como um filme de maior teor ficcional que *Morro do Céu*.

Além disso, enquanto no filme de Spolidoro a família se relacionava apenas com o diretor no interior de sua residência e rotina, em *Sesmaria* a família esteve durante uma semana se relacionando com uma equipe de 15 pessoas. É possível, no entanto, dizer que

a cumplicidade citada por Da Rosa (2011) nas relações de alteridade em *Morro do Céu*, esteve presente em *Sesmaria* nas relações dos atores com todos os membros da equipe, um a um.

Logo cedo, quando a equipe despertava às 6:00h da manhã em pleno inverno no sul do Brasil, quando a equipe fazia fila para usar o banheiro da casa, Lorena e Edegar tomavam mate na cozinha, ao lado do fogão a lenha, e convidavam quem estivesse por ali a sentar-se do seu lado, se esquentar no fogão e tomar um mate. Esperavam, então, como se também precisassem entrar na fila, sua vez de usar o banheiro para se lavar. Conversavam com todos como se fossem velhos conhecidos, oferecendo tudo o que podiam da propriedade, desde laranjas e ovos, até os frangos abatidos em cena e almoçados pela equipe no dia seguinte. Estavam tão à vontade com a equipe no local que, em uma das cenas gravadas dentro do quarto dos dois, onde os dois deveriam estar de pijamas, Lorena trocou de roupa em frente à equipe que organizava a iluminação – como uma atriz experiente.

De maneira inacreditável, Lorena e Edegar se revelaram, durante o processo, atores e cúmplices de um filme, cuja maior preocupação foi não lhes prejudicar, e que terminou sendo um motivo de grande alegria para os dois. Nesse ponto é possível perceber que o respeito e a ética funcionaram – ao menos no que se propuseram as relações pessoais.

Sesmaria não teve a intenção de promover mudanças na vida dos atores sociais, de tal forma que forçou o distanciamento entre atores e personagens para que a identificação não se desse de forma perigosa. No entanto, no cinema, quando somos arrastados pelo encontro com o outro sem nem saber “se vamos sair do outro lado” (COMOLLI, 2008, p.34) é preciso colocar que a regra deste encontro é, segundo Comolli, no mínimo “não sairmos ilesos ao final deste caminho” (2008, p.34).

Alguns meses depois do término das gravações, durante o período de pós-produção, Edegar entrou em contato com a diretora/neta para dizer que havia refletido e chegado à ideia de um novo final para *Sesmaria* - o qual acabaria, anteriormente, com o a cena em que Hilda percebe o suicídio de Wilhelm. Contou que ele, Edegar, havia plantado 10 mil pés de tomates em sua propriedade, pensando em diminuir, aos poucos, o número de pés de fumo nas próximas safras. Por isso, pensava que, logo após a cena em que Hilda vê Wilhelm enforcado, Wilhelm deveria acordar, percebendo ser o suicídio um pesadelo, e dizer para Hilda que os dois deveriam parar de plantar fumo para começar

a plantar tomates. O filme terminaria, então, com os pés de tomate de Edegar crescendo, em contraste com o início, onde vemos a lida com o fumo. Do contrário, disse Edegar, que exemplo daria ele, à comunidade, suicidando-se?

O que Edegar percebeu, segundo Comolli, foi o medo do filme. O cinema brinca com o medo do espectador como maneira de perfurar sua consciência, tendo o medo como uma arma muito poderosa. O medo vem ao encontro do espectador que gosta de sentir medo no cinema e se instala em seu pensamento sem o discernimento do medo real e do medo falso, pois o medo toma a forma do seu sonho. Edegar teve medo pois a verdade de Wilhelm é muito próxima a sua própria verdade, e a verdade da comunidade em que vive é muito próxima à verdade dos dois personagens.

Edegar teve medo da reação que a comunidade teria a esse medo de *Sesmaria*, assim como a diretora de *Sesmaria* teve medo da reação que Edegar e Lorena teriam ao medo presente no filme e tão próximo a sua realidade. Assim, para que seja possível exibir sem medo *Sesmaria* em Sesmaria, o final alternativo de Edegar será gravado na próxima visita da equipe ao local.

4. Conclusão:

As questões colocadas neste trabalho surgiram em grande parte durante a prática e algumas, também, após a prática – sendo respondidas, em grande parte, por Jean-Louis Comolli. O desafio inicial deste trabalho seria provar a partir do referencial teórico que o filme *Sesmaria* poderia se caracterizar como um documentário.

No entanto, a partir da leitura de Jean-Louis Comolli, foi possível perceber que a definição entre documentário e ficção não é tão necessária de discussão quanto a *inscrição verdadeira* que um filme pode conter advinda da relação do cineasta com o objeto filmado. Afinal “se tudo é uma construção discursiva, se o real só pode surgir como efeito resultante de uma operação retórica, então não há distinção entre ficção e documentário” (COMOLLI, 2008, p.43). Por isso, o trabalho seguiu pelo rumo das relações de alteridade, constatando a riqueza que pode surgir ao confrontar-se a *mise-en-scène* do cineasta com a *mise-en-scène* do objeto filmado, o tempo do cinema com o tempo do mundo – fazendo surgir *o mundo como filmável*.

Constata-se que as relações de ética e respeito discutidas exaustivamente pela equipe de *Sesmaria* antes de entrar no set foram aguçadas pelo fato de Lorena e Edegar, os sujeitos do filme, terem relação pessoal com a diretora por serem seus avós, levando sempre a um cuidado maior para não prejudica-los de nenhuma forma.

Apesar das tentativas de distanciamento saudável dos atores e dos personagens que interpretariam, Edegar acabou por perceber o quanto o cinema se confunde com a vida e pode mudá-la, sem que haja uma simples distinção entre ficção e realidade. O cineasta precisa, sempre, estar ciente de que mesmo não esperando nem querendo mudar a vida do filmado, nenhum dos dois sairá ileso do processo – sendo esta a única regra do cinema documental.

O audiovisual conduz o mundo. Pior, ele o substitui, o fabrica à sua medida. Daí, caro Gilles, caro Pierre, a importância de realizar bons filmes. É o mundo que a gente enfeia ou embeleza conforme aquilo que a gente faz (COMOLLI, 2008, p. 81).

A questão colocada por Edegar é: por que enfeiar mais ainda uma realidade já tão dura? “Por que dar o mau exemplo?”

O medo do filme guia tanto o cineasta quanto o sujeito filmado pelos caminhos da construção do filme, o qual surge da relação de um com o outro, das relações de alteridade. É possível colocar que o filme nunca pertence ao cineasta, mas sim, da relação do cineasta com o mundo e com os sujeitos postos em cena.

5. Bibliografia:

BÄCHTOLD, Felipe. **Rio Grande do Sul Lidera estatísticas de suicídio no país.**

Jornal Folha de São Paulo, 2014. Disponível em:

http://www2.inca.gov.br/wps/wcm/connect/observatorio_controle_tabaco/site/status_politica/fumicultura_e_saude. Acesso em 26/11/2014.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder.** Belo Horizonte:UFMG, 2008.

GONÇALVES, Marco Antônio. **O Real Imaginado – Etnografia, Cinema e**

Surrealismo em Jean Rouch. 2007. PDF disponível em

<http://www.nextimagem.com.br/wp-content/uploads/gon%C3%A7alves-rouch-pdf-completo-com-imagensl.pdf>. Acessado em 26/11/2014.

MERLIN, Guacira. **Manual tentará reduzir alto índice de suicídios no RS,** Site G1, 2011. Disponível em: <http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2012/05/manual-tentara-reduzir-alto-indice-de-suicidios-no-rio-grande-do-sul.html>. Acessado em 26/11/2014.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário.** Campinas:Papirus, 2005.

ROSA, Guilherme, da; **Um olhar sobre a alteridade em Morro do Céu,** Pelotas, Revista Orson, 2011. Disponível em:

http://orson.ufpel.edu.br/content/01/artigos/primeiro_olhar/30-43.pdf . acesso em 26/11/2014.