

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

GUSTAVO FORTI LEITÃO

**O processo criativo de montagem cinematográfica:**  
*De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro*

São Paulo

2024



GUSTAVO FORTI LEITÃO

**O processo criativo de montagem cinematográfica:**

***De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro***

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Linha de pesquisa: Poéticas e Técnicas

Orientador: Prof. Dr. Atílio Avancini

São Paulo

2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Leitão, Gustavo Forti

O processo criativo de montagem cinematográfica: De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro / Gustavo Forti Leitão; orientador, Atílio Avancini. - São Paulo, 2024. 151 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia  
Versão original

1. historiografia do cinema. 2. cinema brasileiro. 3. montagem. 4. materiais de arquivos. 5. poéticas e técnicas. I. Avancini, Atílio. II. Título.

791.43

CDD 21.ed. -

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Revisão: Fernanda Souza

Contato do autor:  
gustavo.gfl@gmail.com

## Folha de aprovação

Nome: LEITÃO, Gustavo Forti

Título: O processo criativo de montagem cinematográfica: *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro*

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Profa. Dra. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_



## **Agradecimentos**

À Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, pela oportunidade de realização do curso de mestrado.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Atílio Avancini, por todo carinho, apoio e compreensão, além das contribuições sempre precisas.

Aos professores das disciplinas cursadas, Profa. Dra. Cecília Mello, Profa. Dra. Dora Longo Bahia, Profa. Dra. Patrícia Moran, Prof. Dr. Rafael Zanatto, e Prof. Dr. Thiago Felício.

Aos membros da minha banca de qualificação, Prof. Dr. Eduardo Morettin e Profa. Dra. Vivian Villarroel, pelos apontamentos e sugestões que ditaram novos rumos para esta pesquisa.

Aos meus pais, Cláudio Crepaldi Leitão e Dayse Forti Leitão, e à minha irmã, Laís Forti Leitão, pelo amor e apoio incondicional.

À Simone Alvim, por todo amor e companheirismo, além do grande suporte no percurso desta pesquisa, desde o processo seletivo até a conclusão desta dissertação.

Ao João Alvim, filho que a vida me deu.

À Luciana Crepaldi (*in memoriam*), a Tia Lu, que de uma forma ou de outra, me enredou pelos caminhos da Comunicação Social.

Ao Rubens Passaro, pela confiança na parceria diretor-montador.

Ao Alexandre Nakahara, pela amizade e pelas contribuições nesta trajetória acadêmica.

Aos amigos e amigas do audiovisual, com quem compartilhei alegrias e agonias, Alexandre Gessone, Ana Lua Contatore, Ana Vizeu, Caetano Biasi, Carol Castro, Douglas Siqueira, Fernanda Souza, Gislaine Miyono, João Reynaldo, Liene Saddi, Lucas Ogasawara, Luciano Cury, Maíra Martinez, Natalia Reis, Patrícia Castilho, Silmara Elis, Ulisses Garcez e Verena Pereira.





## Resumo

LEITÃO, G. F. **O processo criativo de montagem cinematográfica: De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro.** 2024. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

Este projeto pretende realizar algumas reflexões acerca do processo criativo de montagem cinematográfica no filme *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro: uma história psicológica do cinema brasileiro* (Rubens Passaro, em desenvolvimento), que é uma livre adaptação do livro *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão* (Siegfried Kracauer, 1947). Por meio da análise de alguns filmes alemães realizados entre 1918 e 1933, Kracauer expõe as tendências culturais, sociais e psicológicas dominantes na Alemanha que culminaram no recrudescimento do nazismo e na chegada de Hitler ao poder. Em paralelo, o documentário busca transpor o panorama sócio-político-cultural traçado pelo teórico alemão para o cenário brasileiro. O filme utiliza o texto do livro como narração, substituindo os títulos alemães por 61 filmes nacionais de características semelhantes. Este estudo, bem como o longa-metragem, verificará as possibilidades de esboçar por intermédio do cinema, assim como Kracauer, o pensamento nacional que nos levou à intensificação de uma tendência fascista e à eleição de um presidente autoritário em 2018. A montagem, também realizada pelo autor desta pesquisa, baseia-se no conceito *found footage*, que consiste na criação de novos sentidos cinematográficos a partir da reutilização e reapropriação de materiais de arquivos alheios.

Palavras-chave: historiografia do cinema; cinema brasileiro; montagem; materiais de arquivos; poéticas e técnicas.

## Abstract

LEITÃO, G. F. **The creative process of film editing: From Captain Nascimento to Captain Bolsonaro.** 2024. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

This is a discussion on the creative process of film editing related to the documentary *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro: uma história psicológica do cinema brasileiro* [*From Captain Nascimento to Captain Bolsonaro: a psychological history of the Brazilian cinema*] (Rubens Passaro, in progress), which is a free adaption of the book *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão* [*From Caligari to Hitler: a psychological history of the German cinema*] (Siegfried Kracauer, 1947). Through some German films made between 1918 and 1933, Kracauer displays the dominant cultural, social and psychological trends which culminated in the resurgence of Nazism and Hitler's rise to power. Simultaneously, the documentary seeks to transpose the German social-political-cultural scenario traced by the theorist to the Brazilian one. The film uses the book text as narration, replacing German titles by 61 Brazilian ones with similar characteristics. As Kracauer has done, this research, as well as the feature film, work will check the possibilities to outline, sketch through cinema, the national thought which led to the increase of Fascism and the election of an authoritarian president, in 2018. The film editing, also carried out by the author of this research, was based on the found footage concept, which consists of creating new cinematographic senses from the reuse and reappropriation of other's archives materials.

Key-words: cinema historiography; Brazilian cinema; editing; archives materials; poetics and techniques.



## Sumário

<b>Introdução</b>	<b>15</b>
<b>1. Capítulo 1 - De Caligari a Capitão Nascimento: o processo criativo</b>	<b>21</b>
● 1.1 Primeiras ideias	21
● 1.2 De Caligari a Hitler	27
● 1.3 De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro	33
● 1.4 Capitão Nascimento	37
● 1.5 Materiais de arquivos e direitos autorais	45
● 1.6 Entrevista com o diretor e roteirista Rubens Passaro	48
<b>2. Capítulo 2 - <i>Found footage</i>: reciclagem de materiais de arquivo</b>	<b>70</b>
● 2.1 As primeiras compilações	70
● 2.2 <i>Found footage</i> : reciclagem de imagens e sons	75
● 2.3 Um filme	76
● 2.4 O produto finalizado como material bruto	79
● 2.5 Documentário, experimental e videoclipe	81
● 2.6 Metragem filmada e encontrada	84
● 2.7 Arquivos + Arqueologia	88
● 2.8 <i>História do Brasil</i> : um filme inacabado	92
● 2.9 Montagem e materiais de arquivos	95
<b>3. Capítulo 3 - A montagem cinematográfica</b>	<b>107</b>
● 3.1 Montagem: elemento articulatório	107
● 3.2 Organização do material “bruto”	110
● 3.3 A montagem entre a vida e a morte	116
● 3.4 Fluxo contínuo para criar unidade fílmica	120
● 3.5 O cinema retrata o cinema: a locução como fio condutor	122
● 3.6 Fusão de filmes: passagens de uma obra a outra	124
<b>Considerações finais</b>	<b>133</b>

<b>Referências bibliográficas</b>	<b>137</b>
<b>Referências filmográficas</b>	<b>141</b>
<b>Referências iconográficas</b>	<b>145</b>
<b>Anexo 1 - Materiais de arquivo do documentário</b>	<b>149</b>



## Introdução

A presente pesquisa tem como objetivo refletir sobre o processo criativo de montagem cinematográfica do documentário *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro: uma história psicológica do cinema brasileiro* (Rubens Passaro, em desenvolvimento), no qual exerço a função de montador<sup>1</sup>. A minha experiência com o audiovisual se iniciou em 2004, quando ingressei no curso de Comunicação Social com habilitação em Midialogia, na Universidade Estadual de Campinas. Durante a graduação, pude desenvolver não só trabalhos teóricos, como a pesquisa de Iniciação Científica em que realizei um estudo sobre os traços do humor e da paródia no grupo musical Mamonas Assassinas<sup>2</sup>, mas também trabalhos práticos, tal qual o documentário curta-metragem *Ser campeão é detalhe: democracia corinthiana* (Caetano Tola Biasi & Gustavo Forti Leitão, 2011)<sup>3</sup>.

Desde 2006, tive a possibilidade de trabalhar com produção audiovisual em diferentes áreas, como direção, roteiro, edição e montagem, pesquisa de materiais de arquivo, captação de áudio, produção, animação e *motion design*. Entre tantas funções, optei por atuar com mais preponderância como editor e montador de produtos audiovisuais. Em 2012, recebi o Kikito de Melhor montagem em curta-metragem no 40º Festival de Cinema de Gramado pelo documentário *Di Melo: o imorrível* (Alan Oliveira & Rubens Passaro, 2011)<sup>4</sup>. Entre os anos de 2018 e 2020, fui o responsável pela edição de vídeos e pesquisa de materiais de arquivos para

---

<sup>1</sup> A primeira versão do documentário *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro: uma história psicológica do cinema brasileiro* pode ser vista no link: [bit.ly/DeCapitaoNascimento](http://bit.ly/DeCapitaoNascimento)

<sup>2</sup> A pesquisa de Iniciação Científica tinha como título *Humor e paródia na obra do grupo musical Mamonas Assassinas* (2007), foi realizada sob orientação do Prof. Dr. José Eduardo Ribeiro de Paiva e com bolsa científica do PIBIC/CNPq.

<sup>3</sup> No curso de Midialogia não há um Trabalho de Conclusão de Curso, de forma que, para concluir o curso, é necessário desenvolver quatro projetos em cinco áreas distintas: cinema, televisão, fotografia, áudio e mídias emergentes. O filme *Ser campeão é detalhe: democracia corinthiana* (2011) foi produzido para a disciplina Projeto de Cinema, oferecida em 2008, sob responsabilidade do Prof. Dr. Adilson Ruiz. O documentário foi lançado no Museu do Futebol, em dezembro de 2011, e disponibilizado gratuitamente no YouTube. O filme também integrou o circuito de festivais de cinema, com destaque para o Prêmio Porta Curtas, no III Cinefoot - Festival de Cinema de Futebol (2012), e o prêmio de Melhor Roteiro, no REcine - 11º Festival Internacional de Cinema de Arquivo (2012). O documentário pode ser visto no link: <https://youtu.be/MNyRGt95cWw>

<sup>4</sup> O documentário conta a vida e a trajetória do cantor Di Melo, que gravou um único disco em 1975 e sumiu, reaparecendo depois de mais de trinta anos para declarar-se "imorrível". Além do Kikito de Melhor montagem em curta-metragem no Festival de Cinema de Gramado (2012), o filme também recebeu os prêmios: Canal Brasil, no XVI Cine PE (2012); Melhor mídia nacional, pelo júri popular, Melhor documentário média-metragem e troféu ABD de Melhor mídia-metragem nacional, no 35º Festival Guarnicê de Cinema (2012); Melhor curta-metragem pelo voto popular e Menção especial em curta-metragem, no VII Cine Mube Vitrine Independente (2012); Melhor filme, na Mostra Brasil do 6º Festival Cinema com Farinha (2012); e Melhor documentário, no 10º Festcineamazônia (2012). O filme pode ser visto no link: <https://vimeo.com/185403764>

o Canal da Lili, no YouTube, protagonizado pela historiadora e antropóloga Lilia Schwarcz. Desde 2018, exerço a função de editor de vídeo no Canal do Drauzio Varella, também no YouTube, com destaque para a websérie *Drauzio Dichava* (Newman Costa, 2019), e nas outras redes sociais que levam o nome do médico.

Com a minha experiência na área de edição e montagem aliada ao meu interesse por produções audiovisuais constituídas por materiais de arquivos, tenho o intuito de realizar, nesta pesquisa acadêmica, uma transposição de um trabalho iniciado empiricamente para o campo teórico. Inserido na linha de pesquisa Poéticas e Técnicas, pretendo promover algumas reflexões acerca do meu processo criativo de montagem no filme *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro: uma história psicológica do cinema brasileiro*, que ainda está na ilha de edição. O longa-metragem é uma livre adaptação do livro *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão* (Siegfried Kracauer, 1947), no qual o autor se baseia na produção cinematográfica do país, entre 1918 e 1933, para expor o panorama sócio-político-cultural alemão daquele contexto e as tendências que acarretaram no recrudescimento do nazismo.

O documentário, que envolve o contexto brasileiro, é composto imagetivamente por materiais de arquivos, notadamente trechos de filmes nacionais, e por uma locução pautada na leitura do roteiro adaptado. Por meio da obra audiovisual, objetiva-se discutir a utilização de materiais de arquivos na montagem cinematográfica por intermédio do conceito *found footage*. Almeja-se também observar as questões formais do documentário e traçar paralelos existentes entre o livro *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão* e o filme brasileiro, bem como aprofundar a reflexão sobre as diferentes etapas do processo criativo de montagem cinematográfica

Entendo que tanto esta pesquisa acadêmica quanto a produção de um filme que procura refletir sobre o fascismo e o autoritarismo são fatores relevantes por conta do contexto sócio-político-cultural brasileiro do qual estes movimentos emergiram. Após as eleições de 2018, que culminou na chegada de Jair Bolsonaro ao poder, o Brasil se viu imerso em uma onda autoritária, anticientífica e negacionista, refletindo os valores e os discursos do ex-presidente. Foi evidente o esforço desta gestão para sucatear o campo da cultura. Não à toa, uma das primeiras decisões do governo, no primeiro dia de mandato, foi extinguir o Ministério da Cultura, ato com forte valor simbólico para desmobilizar o setor cultural. Aliado a este fato,



alterações substanciais nas leis de incentivo à cultura tiveram o objetivo de inviabilizá-las, o que resultou em um grande impacto financeiro na classe artística, afetada também pelas consequências do isolamento social imposto pela pandemia de Covid-19. Dentro desse contexto, a possibilidade de realizar o filme e de transformá-lo em objeto de pesquisa soaram como formas de resistir ao sucateamento cultural e acadêmico proposto pelo antigo presidente.

Produzido sem patrocínio ou recursos financeiros, o documentário *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro* conta com trechos de 61 filmes nacionais realizados, sobretudo, entre 1993 e 2018 e busca compreender a chegada de Bolsonaro ao poder por intermédio da produção cinematográfica. Deste modo, tanto a realização do filme quanto uma reflexão sobre a sua produção possibilitam o resgate e a preservação da memória de um período importante do cinema nacional. Do ponto de vista da historiografia do cinema, a pesquisa também adquire relevância ao observar as possibilidades de releituras e adaptações de uma obra canônica da história do cinema — o livro *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão* — além de identificar paralelos existentes ao cotejar filmes, contextos e períodos distintos.

É importante ressaltar que a minha função como montador do filme, atrelada ao fato de torná-lo objeto de estudo desta pesquisa, permitiram novos olhares e melhorias do ponto de vista da montagem do documentário. No entanto, também entendo a falta de um distanciamento, que pode acarretar prejuízos para uma reflexão dotada de mais isenção e imparcialidade. Acredito que mensurar esses limites, de como esse não distanciamento facilita ou dificulta o andamento da pesquisa, serão alguns desafios que deverei percorrer ao longo deste trabalho.

Quanto aos referenciais teóricos em que irei me pautar, é importante salientar que, apesar do documentário *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro* ser livremente inspirado na obra *De Caligari a Hitler*, de Siegfried Kracauer, não cabe aprofundar as questões relativas ao trabalho do teórico alemão. De forma breve, pretendo apresentá-lo e evidenciar sua importância para a historiografia do cinema, visto que um breve entendimento da obra de Kracauer é necessário para melhor compreender o documentário. Para o estudo do filme, pretendo adotar como fundamentação teórica o conceito *found footage*, que consiste na criação de novos sentidos cinematográficos por meio da reutilização e reapropriação de materiais de arquivos alheios. O termo encontra eco nas reflexões de Jay Leyda, William Wees e Catherine Russell. Por fim, a reflexão sobre a montagem cinematográfica do documentário buscará se

apoiar nas ideias de Eduardo Leone, Ismail Xavier, Maria Dora Mourão e Silvia Okumura Hayashi.

No primeiro capítulo, pretendo realizar reflexões sobre a construção fílmica do documentário *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro*, que será evidenciada por meio de sua ideia inicial e de seus aspectos formais. Considerando o fato de o roteiro do filme ser uma livre adaptação do livro *De Caligari a Hitler*, almejo apresentar de forma breve o trabalho de seu autor, o historiador e teórico Siegfried Kracauer, bem como inseri-lo no campo da historiografia do cinema. Também será realizada uma entrevista com o diretor e roteirista Rubens Passaro, com o intuito de compreender a metodologia adotada e os critérios utilizados no processo de criação do filme.

No segundo capítulo, a ideia é realizar um estudo sob a ótica da utilização dos materiais de arquivos alheios em obras cinematográficas por meio do *found footage*. Definido por intermédio da montagem, o *found footage* propõe novos sentidos e novas narrativas ao fazer com que os materiais de arquivos alheios dialoguem entre si, seja em consonância ou dissonância. Com o objetivo de compreender tanto o desenvolvimento dos filmes como as teorias inerentes a esse campo de atuação, o capítulo pretende traçar um histórico do termo e apontar outras nomenclaturas associadas ao *found footage*. As reflexões terão como fundamentação os estudos de Jay Leyda, William Wees e Catherine Russell, entre outros autores e autoras que se dedicaram a pensar sobre o tema. Ademais, pretendo realizar uma análise do filme *História do Brasil* (Glauber Rocha & Marcos Medeiros, 1974), documentário experimental inacabado, constituído inteiramente por materiais de arquivos.

Por fim, o terceiro capítulo tem o intuito de promover reflexões, por meio da montagem cinematográfica do filme *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro*, evidenciando o processo criativo relativo a esta etapa de construção do filme. Com este propósito, analisarei não só os mecanismos de organização e seleção do material bruto, como também os modos de associação entre o roteiro e os componentes audiovisuais utilizados pelo documentário. O estudo acerca da montagem será pautado em seu aspecto articulatório e sob a perspectiva do fluxo contínuo por intermédio da justaposição de materiais de arquivos distintos.

Desta forma, com base no documentário *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro*, a pesquisa trilhará três eixos temáticos: um estudo do filme, uma reflexão sobre os materiais de

arquivo e uma abordagem acerca da montagem cinematográfica. Como hipótese, este estudo — bem como o longa-metragem — propõe que houve um pensamento nacional que nos levou à intensificação do fascismo e à eleição de um presidente autoritário, em 2018, pensamento este que também foi refletido na produção cinematográfica brasileira entre o início da década de 1990 e o final da década de 2010.



## 1. Capítulo 1

### De Caligari a Capitão Nascimento: o processo criativo

#### 1.1 Primeiras ideias

Ao analisar os filmes alemães realizados entre 1918 e 1933, Siegfried Kracauer expõe, na obra *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão* (1988), as tendências culturais, sociais e psicológicas dominantes na Alemanha que culminaram no recrudescimento do nazismo e na chegada de Hitler ao poder. Em paralelo, o documentário *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro: uma história psicológica do cinema brasileiro* busca transpor o panorama sócio-político-cultural alemão traçado por Kracauer para o cenário nacional. Composto inteiramente por materiais de arquivos, o filme utiliza o texto do livro como narração, substituindo os títulos alemães por filmes nacionais de características semelhantes.

Com o intuito de refletir sobre o processo criativo da construção fílmica, realizamos uma entrevista com o idealizador, diretor e roteirista Rubens Passaro, a fim de compreender os critérios e as metodologias adotados para a livre adaptação. Com base nesta conversa, serão evidenciadas as primeiras ideias para o documentário, bem como a elaboração do roteiro e as questões que envolvem a escolha pelo personagem Capitão Nascimento como integrante do título, além da apresentação dos materiais de arquivos que compõem a obra. Como o filme utiliza o livro de Kracauer como base, também pretendemos apresentar de forma breve o trabalho desenvolvido pelo autor, bem como inseri-lo no campo da historiografia do cinema. Ao longo deste capítulo, este estudo — assim como o longa-metragem — tem como objetivo verificar, como fez Kracauer, o pensamento nacional que nos levou à intensificação do fascismo e à eleição de um presidente conservador, pautado no autoritarismo, em 2018.

No dia 20 de agosto de 2023, conversamos com Rubens Passaro, diretor e roteirista do documentário *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro*, com o objetivo de compreender o processo criativo do filme. A conversa foi registrada em formato de áudio e a transcrição completa pode ser lida no Anexo 1 (p.149). Em 2005, Rubens ingressou na graduação em Comunicação Social, com habilitação em Midialogia, na Universidade Estadual de Campinas<sup>5</sup>. Passaro se interessou pela realização de documentários ao desenvolver dois trabalhos práticos

---

<sup>5</sup> Cursamos a mesma graduação, no entanto, meu ingresso foi em 2004.

durante o curso. O primeiro filme que dirigiu foi o longa-metragem *Black Soul Brother* (Rubens Passaro, 2008)<sup>6</sup>, documentário musical dedicado à obra do músico Miguel de Deus. Posteriormente, Passaro atuou como produtor e roteirista no curta-metragem *Ser Campeão é Detalhe: democracia corinthiana* (Caetano Tola Biasi & Gustavo Forti Leitão, 2011), o primeiro documentário em que trabalhamos juntos.

Após a conclusão da graduação, Passaro passou a atuar com produção audiovisual nas áreas corporativa e de educação a distância. Durante este período, também realizou os curtas-metragens *Di Melo: o imorrível* (Alan Oliveira & Rubens Passaro, 2011) e *Crack: repensar* (Felipe Crepker & Rubens Passaro, 2015)<sup>7</sup>, nos quais exerci a função de montador. Nestes dois documentários, a dinâmica estabelecida entre direção e montagem foram semelhantes. Após finalizarem as captações, constituídas por gravações de depoimentos e registros de ações das personagens, decidimos assistir todo o material bruto juntos, de modo que pudéssemos compartilhar as primeiras impressões sobre o que víamos. A quantidade de material gravado era extensa. O documentário *Di Melo: o imorrível* (2011) possuía cerca de 30 horas de gravação e o filme *Crack: repensar* (2015) havia captado aproximadamente 20 horas. Ambos deveriam ser finalizados com até 25 minutos. Durante este período, fizemos diversas anotações, buscando pensar, de forma ainda muito difusa, em possíveis conexões que poderiam ser estabelecidas na montagem (PASSARO JUNIOR, 2023).

Posteriormente, os diretores realizaram as decupagens dos materiais captados e elaboraram os roteiros que serviram como guias para as montagens. A indicação de um caminho a ser seguido traz muita segurança para o montador, que pode exercer sua liberdade criativa

---

<sup>6</sup> O documentário musical *Black Soul Brother* (Rubens Passaro, 2008) visa dar luz à obra do músico Miguel de Deus, que passou pelo tropicalismo com o conjunto Os Brazões, pelo qual acompanhou Gal Costa, Tom Zé e Jards Macalé. O músico gravou também o disco *Black Soul Brother* (Miguel de Deus, 1977), importante obra do *soul* nacional. O filme foi desenvolvido na disciplina Projeto de Áudio, do curso de Comunicação Social - Habilitação em Midialogia, na Universidade Estadual de Campinas, sob orientação do Prof. Dr. José Eduardo Ribeiro de Paiva. Entre as exibições da obra, destacam-se as participações no Festival Câmera Mundo (2008), em Rotterdam, na Holanda, e no In-Edit – Festival Internacional do Documentário Musical (2010), nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro. O filme pode ser visto no *link*: [https://youtu.be/Sb901MUIuMs?si=E8xfIvG\\_26GQTIK](https://youtu.be/Sb901MUIuMs?si=E8xfIvG_26GQTIK)

<sup>7</sup> O documentário *Crack: repensar* (Felipe Crepker e Rubens Passaro, 2015) compõe uma coleção de filmes sobre saúde da Fundação Oswaldo Cruz, a Fiocruz. O filme se debruça sobre questões como a redução de danos, internação compulsória e regulação das drogas, reunindo depoimentos de usuários, ex-usuários, especialistas em saúde pública, acadêmicos, gestores e profissionais que atuam na promoção da justiça sobre um polêmico debate despido de preconceitos sobre como conviver com as drogas em uma sociedade de dependentes. O filme pode ser visto no *link*: <https://youtu.be/K-TFGOdW8RE?si=0NScaxNk7uUDv45Y>

dentro daquilo que foi proposto, como alterar a ordem do material, ou mesmo acrescentar ou excluir cenas. Também é comum que algumas ideias traçadas no roteiro não funcionem quando colocadas na ilha de edição, ficando a cargo do montador propor soluções a serem debatidas com a direção.

Em ambos os casos, na montagem, elaborou-se um primeiro corte dos documentários seguindo a proposta narrativa estabelecida pelos diretores. Esta primeira versão dos filmes normalmente se caracteriza por ser extensa, com algumas lacunas, ou mesmo com indicações de ideias na tela em formato de texto. Muitas vezes com a narrativa fílmica ainda sem ritmo, esta versão pode até ser considerada enfadonha. Ainda que possua certa confusão na disposição dos materiais, com o primeiro corte é possível enxergar o filme como um todo. Tanto para a direção como para a montagem, fica mais fácil perceber a potencialidade do material e os caminhos que podem ser seguidos a partir dali. Curiosamente, o primeiro corte de *Di Melo: o imorrível* e *Crack: repensar* possuíam duração de duas horas, um grande avanço perante as dezenas de horas de material bruto, mas ainda longe do objetivo final de 25 minutos.

Com base no primeiro corte, as decisões passaram a ser tomadas na ilha de edição entre os diretores e o montador. De forma intensa e exaustiva, a montagem passou a testar uma série de combinações e recombinações do material disponível. Neste processo, blocos temáticos e até personagens foram retirados dos documentários. Algumas cenas foram deslocadas para um lado, enquanto blocos inteiros foram movidos para outro, em um exercício repetitivo de assistir, alterar o que foi feito e reassistir. Aos poucos, os filmes foram se desvencilhando dos excessos e adquirindo ritmo e identidade própria.

Este processo em que uma série de combinações são testadas é inerente não só ao cinema e à montagem, mas também à área artística, de maneira geral. A autora Cecilia Almeida Salles procura sistematizar o processo criativo em seu livro denominado *Gesto inacabado: processo de criação artística* (2013). Para isso, recorre a diversos expoentes que perfilam em diferentes áreas, como os artistas plásticos Auguste Rodin, Vincent Van Gogh e Paul Klee; os cineastas Sergei Eisenstein, Akira Kurosawa e Federico Fellini; os escritores Franz Kafka, Manuel Bandeira e Gabriel García Márquez; entre outros. A autora esclarece que o livro não pretende se constituir como um manual artístico, mas almeja oferecer maneiras de se observar e compreender as obras de artes com base nos processos de construção.

Muitos artistas descrevem a criação como um percurso do caos ao cosmos. Um acúmulo de ideias, planos e possibilidades que vão sendo selecionados e combinados. As combinações são, por sua vez, testadas e assim opções são feitas e um objeto com organização própria vai surgindo. O objeto artístico é constituído deste anseio por uma forma de organização (SALLES, 2013, p. 41).

Esta forma de seleção, combinação e organização pode ser influenciada por fatores externos à obra artística, como ocorreu no documentário *Crack: repensar*. O roteiro do filme previa uma série de materiais de arquivos que foram substituídos ou eliminados no corte final em função de dificuldades no licenciamento destas cenas audiovisuais. Isto ocorreu tanto por negativas dos detentores dos direitos autorais como por fatores financeiros, já que o custo do licenciamento de alguns materiais de arquivo extrapolava o orçamento previsto para o filme. Coube à montagem operar estas alterações, de modo que pelo menos cinco versões diferentes foram realizadas até a finalização do documentário (PASSARO JUNIOR, 2023).

O corte final do curta-metragem *Crack: repensar* é constituído pelos seguintes materiais de arquivos: cenas televisivas que retratam diversas campanhas em favor da guerra às drogas, com destaque para as aparições dos presidentes estadunidenses Richard Nixon e George Bush (Figura 1) e da primeira-dama Nancy Reagan; cenas documentais de perseguições policiais aos negros nos Estados Unidos (Figura 2); reportagens realizadas pela Rede Record e TV Folha (Figura 3), no Brasil; fotografias da Agência Estado; e a campanha *Zombie: a origem* (Quico Meirelles & Rodrigo Meirelles, 2013), abordada de forma crítica pelo documentário, na medida em que associava os usuários de *crack* a zumbis (Figura 4).



Figura 1  
Fonte: *Crack: repensar*



Figura 2  
Fonte: *Crack: repensar*





Figura 3  
Fonte: *Crack: repensar*



Figura 4  
Fonte: *Crack: repensar*

A utilização de materiais de arquivos adquiriu maior relevância na produção audiovisual de Rubens Passaro com o documentário experimental *Universo Preto Paralelo* (Rubens Passaro, 2017)<sup>8</sup>. Constituído inteiramente por materiais alheios, o filme é composto de obras de arte do século XIX e depoimentos, em formato de áudio, à Comissão Nacional da Verdade<sup>9</sup>. Ao justapor estes materiais, o filme traça um paralelo entre as violações dos direitos humanos do nosso passado escravocrata e da ditadura militar brasileira.

O documentário foi realizado dentro de um contexto sociopolítico conturbado no Brasil, que havia passado por um golpe jurídico-parlamentar que destituiu do poder a presidenta Dilma Rousseff, em 2016. Ademais, crescia no país uma onda conservadora pautada no autoritarismo, tendo como expoente o então deputado federal Jair Bolsonaro, candidato à presidência nas eleições de 2018. Imerso neste contexto, *Universo Preto Paralelo* emerge como uma espécie de alerta à tal candidatura. Rubens relata que realizou este filme pela necessidade que tinha de dizer algo sobre a situação do país, com base nas ideias que vinham surgindo enquanto cursava o mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Instituto de Artes, na Universidade Estadual de Campinas. Produzido sem recursos financeiros, a opção pela utilização de materiais de arquivos foi a solução encontrada pelo diretor, que acumulou as

<sup>8</sup> O documentário *Universo Preto Paralelo* (Rubens Passaro, 2018), cujas letras iniciais do título formam a sigla UPP, em alusão à Unidade de Polícia Pacificadora, do Rio de Janeiro, foi lançado em 2017, em Lisboa, no 8º Festin - Festival de Cinema Itinerante da Língua Portuguesa, onde recebeu o prêmio do júri de melhor curta-metragem. Também foi premiado como o melhor curta-metragem internacional no 9º Festival Cine Migrante (Buenos Aires). No Brasil, o documentário ganhou o prêmio Canal Brasil e o de melhor roteiro de curta-metragem no Cine-PE - Festival Audiovisual de 2018, além de receber menção honrosa do júri no Festival do Rio de 2018.

<sup>9</sup> A Comissão Nacional da Verdade foi instituída pelo governo brasileiro, em 2011, para investigar as graves violações aos direitos humanos praticadas pelo Estado entre 1946 e 1988, detendo-se especialmente nos 21 anos da ditadura militar, iniciada em 1964.

funções de pesquisador, produtor, roteirista, montador e diretor de arte (PASSARO JUNIOR, 2023).

Em *Universo Preto Paralelo*, os materiais de arquivos são a matéria-prima do curta-metragem, ou seja, "aquilo a que o artista recorre para concretização de sua obra: o que ele escolhe, manipula e transforma em nome de sua necessidade" (SALLES, 2013, p. 72). O filme conta com obras de arte de Benedito Calixto (Figura 5), Angelo Agostini (Figura 6), Jean-Baptiste Debret, Charles Landseer, Pedro Américo (Figura 7), João Teófilo (Figura 8) e Paul Haro-Harring; fotografias de F. Vilela, Frederico Ramos e Eugenio & Mauricio; depoimentos de Paulo Malhões, ex-agente do Centro de Informações do Exército, e Darci Miyaki, advogada e ex-presa política, cedidos à Comissão Nacional da Verdade; sonoras de Maria Rita Kehl, psicanalista e membro da Comissão, durante palestra para o Instituto Cultural CPFL; áudios de Jair Bolsonaro, extraídos da votação do *impeachment* de Dilma Rousseff; e músicas de Alabê Oni e Ba Kimbuta.

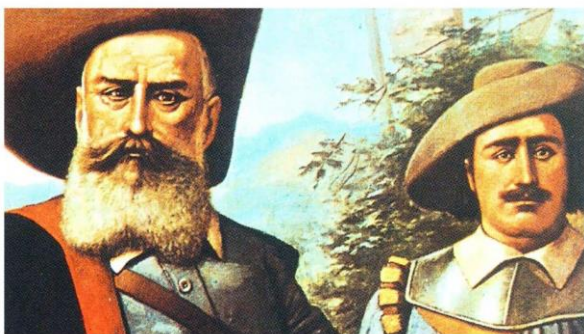


Figura 5

Fonte: *Domingos Jorge Velho*, Benedito Calixto, 1903, em *Universo Preto Paralelo*



Figura 6

Fonte: *Revista Ilustrada Nº 427*, Angelo Agostini, 1886, em *Universo Preto Paralelo*



Figura 7

Fonte: *Tiradentes esquartejado*, Pedro Américo, 1893, em *Universo Preto Paralelo*



Figura 8

Fonte: *Conjuração Baiana*, João Teófilo, 2015, em *Universo Preto Paralelo*

O curta-metragem *Universo Preto Paralelo* pode ser considerado um ponto de partida para o longa-metragem *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro*, dado que ambos são constituídos inteiramente por materiais de arquivo, tiveram suas primeiras ideias esboçadas durante o mesmo contexto e foram desenvolvidos sem patrocínios, editais, leis de incentivo ou recursos financeiros. Passaro relata que o primeiro contato com o livro *De Caligari a Hitler* ocorreu durante a graduação e que achou muito interessante a proposta do autor: trabalhar com um conjunto de filmes para sustentar um argumento ou uma hipótese. Com base na leitura, Passaro tinha uma ideia ainda muito difusa sobre realizar uma espécie de versão brasileira da obra de Kracauer. Após o golpe político contra a presidenta Dilma Rousseff, a concepção do documentário se tornou mais evidente (PASSARO JUNIOR, 2023).

Inicialmente, o diretor pretendia construir uma narrativa fílmica utilizando vídeos de canais do YouTube, principalmente aqueles que possuíam discursos conservadores, agressivos e contrários à esquerda brasileira, assim como algumas cenas de filmes nacionais, notadamente *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007), em função do culto à violência. Inspirado no documentário sueco *Surplus: terrorized into being consumers* (Erik Gandini, 2003), Passaro pensava em uma montagem dinâmica e pautada na repetição de imagens e cenas (PASSARO JUNIOR, 2023). Contudo, ao retornar ao texto de Kracauer, percebeu que seria muito difícil traçar paralelos entre o livro e os vídeos produzidos pelos *youtubers*. Ao mesmo tempo, constatou que delinear relações diretas entre as películas alemãs citadas pelo autor e os filmes produzidos no Brasil poderia ser um bom caminho para a realização do documentário *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro*, que começava a ganhar forma.

## 1.2 De Caligari a Hitler

Para que se tenha um melhor entendimento das ideias do filme, faz-se necessário compreender a obra do alemão Siegfried Kracauer (1889-1966) e sua importância para a historiografia do cinema. A trajetória do autor em relação à escrita cinematográfica tem início em 1922, quando ocupou a função de crítico de arte no jornal germânico *Frankfurter Zeitung*, no qual escreveu até 1933, quando saiu da Alemanha e buscou exílio na França por causa da ascensão do regime nazista. Posteriormente, elaborou uma série de sete artigos denominada *Reverendo filmes antigos* (Siegfried Kracauer, 1939) para o jornal suíço *Baseler National Zeitung*. Cada artigo foi destinado a realizar uma análise crítica de cada um dos sete filmes alemães, compreendidos entre 1919 e 1924 (ZANATTO, 2020).

Nesta série literária, o autor expõe a importância de observar o cinema como fonte de pesquisa sociológica, psicológica e histórica de uma nação. Este pode ser considerado o ponto de transição em sua trajetória, que passa a caminhar entre a função de crítico cinematográfico e historiador do cinema. Tal processo de transição se cristaliza anos depois com a obra *De Caligari a Hitler: uma análise psicológica do cinema alemão* (Siegfried Kracauer, 1947). O livro foi publicado nos Estados Unidos, país em que o teórico judeu vivia desde 1941, quando se viu obrigado a fugir da França por consequências da Segunda Guerra Mundial e do genocídio judaico (ZANATTO, 2019).

A obra analisa os filmes alemães produzidos entre 1918 e 1933, recorte temporal estabelecido em função do final da Primeira Guerra Mundial e a ascensão de Hitler ao poder. Por intermédio destas análises, o autor expõe as tendências psicológicas que dominavam a Alemanha naquele período. Ao compreender o cinema como reflexo da sociedade, em uma construção que se dá em via de mão dupla, o livro demonstra, por meio dos filmes, como a sociedade alemã se viu cada vez mais imbuída do recrudescimento do autoritarismo e da adesão aos valores nazistas (KRACAUER, 1988).

Os filmes de uma nação refletem a mentalidade desta, de uma maneira mais direta do que qualquer outro meio artístico, por duas razões: primeiro, os filmes nunca são produtos de um indivíduo. (...) Em segundo lugar, os filmes são destinados, e interessam, às multidões anônimas. Filmes populares ou, para sermos mais precisos, temas de filmes populares são supostamente feitos para satisfazerem os desejos das massas (KRACAUER, 1988, p. 17).

O autor ainda salienta que esta percepção da produção cinematográfica não se dá de uma maneira explícita e direta, ou seja, somente no plano daquilo que é visível nos filmes. Ao contrário, considera essencial atentar para as ideias que se encontram difusas e em suspensão, já que entende os filmes como reflexo das "profundas camadas da mentalidade coletiva que se situam mais ou menos abaixo da dimensão da consciência" com "uma missão inata de desentocar minúcias" e como "chave de processos mentais ocultos" (KRACAUER, 1988, p. 18 e 19). A obra reitera que outros segmentos artísticos e midiáticos também são indicadores da cultura de um povo, mas que não o fazem da mesma maneira que o dispositivo cinema. Os fatores técnicos e estéticos cinematográficos, como a movimentação de câmera, a montagem e a capacidade de representar o mundo visível, seja ele pautado no real ou no imaginário, são considerados essenciais para que o cinema ocupe esse lugar de vantagem em relação aos outros meios (KRACAUER, 1988).

Neste jogo de espelho entre a produção cinematográfica e a sociedade, o autor enxerga o cinema alemão pré-nazista imbricado com as aspirações da classe média. Tais valores se encontravam presentes em amplos segmentos da sociedade, desde a classe trabalhadora até a elite alemã. Naquele contexto, entre 1918 e 1933, a Alemanha encontrava-se com o orgulho ferido por conta da derrota na Primeira Guerra Mundial e aspirava ares republicanos com a ascensão do Partido Social Democrata. No entanto, os poderes tradicionais, como o exército, os grandes ruralistas e as classes mais ricas, continuaram a exercer forte influência no país, enquanto os industriais e economistas aumentavam a inflação e o desemprego, empobrecendo cada vez mais a classe média. O autor observa este cenário, aliado à paralisia das mentes que se estabeleceu de forma generalizada na Alemanha, como significativo para a emergência dos ideais nazistas, mas não suficiente para explicar a adesão cega ao hitlerismo ou a inação de seus opositores. Ainda que Hitler tenha assumido o poder em 1933, os especialistas políticos e parte da sociedade tendiam a não o levar a sério, considerando que seria uma aventura passageira, sem grandes consequências para a Alemanha e para o mundo (KRACAUER, 1988).

Tais opiniões indicam que havia pelo menos alguma coisa inexplicável na situação interna do país, alguma coisa que, no campo normal de visão, não se podia inferir das circunstâncias. (...) Assim, por trás da história explícita das mudanças econômicas, exigências sociais e maquinações políticas, existe uma história secreta envolvendo os dispositivos internos do povo alemão. A revelação destes dispositivos através do cinema alemão pode ajudar a compreender a ascensão e a ascendência de Hitler (KRACAUER, 1988, p. 22-23).

Ainda que esta ideia de reflexo cinema-sociedade tenha sido rebatida posteriormente por outros autores, é notório o esforço de Kracauer em realizar um trabalho robusto durante um período nos quais os estudos historiográficos sobre cinema ainda eram escassos e incipientes, sobretudo em relação à produção cinematográfica de seu país. Naquele contexto, o teórico demonstrou consistência metodológica ao permear os aspectos técnicos, estéticos, históricos, psicológicos e sociais com o intuito de argumentar em favor de sua hipótese na construção da obra *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão* (1947).

Na visão de Passaro, o contexto sociopolítico alemão exposto por Kracauer, guardadas as devidas proporções, encontraria certos paralelos com a realidade brasileira dos anos 2010, já que o país também era bastante influenciado pelos poderes tradicionais, como os setores agrário, industrial e midiático. A pressão destas elites aliada à uma classe média de pensamento raso e enfurecida, a reboque das Manifestações de 2013 pela diminuição dos preços das passagens de ônibus na cidade de São Paulo, culminaram em um golpe de estado contra a presidenta Dilma



Rousseff, impedida de governar por conta da pressão destes poderes tradicionais, mas, paradoxalmente, vista por tais setores como a grande responsável pelos problemas do país. Neste processo, a figura de Jair Bolsonaro ganhava força no cenário político brasileiro. Adepto da tortura e com diversas declarações racistas, machistas e homofóbicas, Bolsonaro encontrou reduto de suas ideias nestes âmbitos sociais. Por aqui, a grande mídia também parecia não levar a sério as falas e pretensões do candidato. De certa forma, o Brasil também vivia esta espécie de paralisia das mentes e uma adesão cega ao bolsonarismo.

Em 2018, ano das eleições presidenciais que levaram Bolsonaro ao poder, uma série de alusões ao nazismo foram relacionadas ao então candidato. Elas circulavam principalmente nos canais de imprensa independentes, tanto os nacionais (Figura 9) como os internacionais (Figuras 10 e 11), nas redes sociais e em manifestações contra o presidenciável (Figura 12).



Figura 9  
Fonte: Carlos Latuff,  
brasil247.com, 2018



Figura 10  
Fonte: Eneko, jornal  
espanhol El Jueves, 2018



Figura 11  
Fonte: Carlos Latuff,  
mintpressnews.com, 2018



Figura 12  
Fonte: Mídia Ninja, 2018

Jair Bolsonaro também propagou notícias falsas ao associar o nazismo, intrínseco à extrema direita, aos ideais comunistas e aos movimentos de esquerda. Durante o governo de Bolsonaro, diversas manifestações de cunho nazista foram realizadas tanto pelo presidente e a cúpula governista como por seus apoiadores<sup>10</sup>. Vale destacar o episódio protagonizado por Roberto Alvim, secretário de Cultura em 2020, que, ao divulgar a criação do Prêmio Nacional das Artes, utilizou trechos de um discurso elaborado por Joseph Goebbels, ministro da Propaganda da Alemanha Nazista. A historiadora e antropóloga Lilia Schwarcz, em seu canal no YouTube, realizou uma análise do vídeo de Alvim e colocou em justaposição os discursos do brasileiro e do alemão (Figura 13). Entre outras relações, o cenário utilizado por Alvim também se assemelhava ao gabinete de Goebbels, além da trilha sonora de Richard Wagner, compositor germânico que morreu seis anos antes do nascimento de Adolf Hitler, mas que era citado com frequência pelo líder nazista (LILI, 2020). Durante o mandato de Jair Bolsonaro, algumas charges foram publicadas estabelecendo paralelos entre a postura do presidente com a do partido nazista, como os trabalhos dos cartunistas Renato Aroeira (Figura 14) e Carlos Latuff (Figura 15).

---

<sup>10</sup> Onze vezes em que o bolsonarismo flertou com o nazismo, Congresso em foco, publicada em 13 de fevereiro de 2022. Disponível em: <https://congressoemfoco.uol.com.br/area/pais/onze-vezes-em-que-o-bolsonarismo-flertou-com-o-nazismo/>. Acesso em 21 jan. 2024.

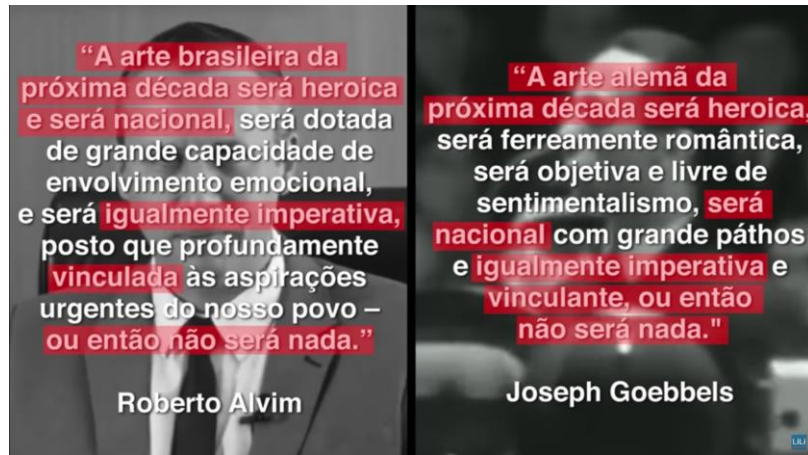


Figura 13

Fonte: Fotograma do vídeo *Roberto Alvim não é causa, é sintoma*, Canal da Lili, YouTube, 2020

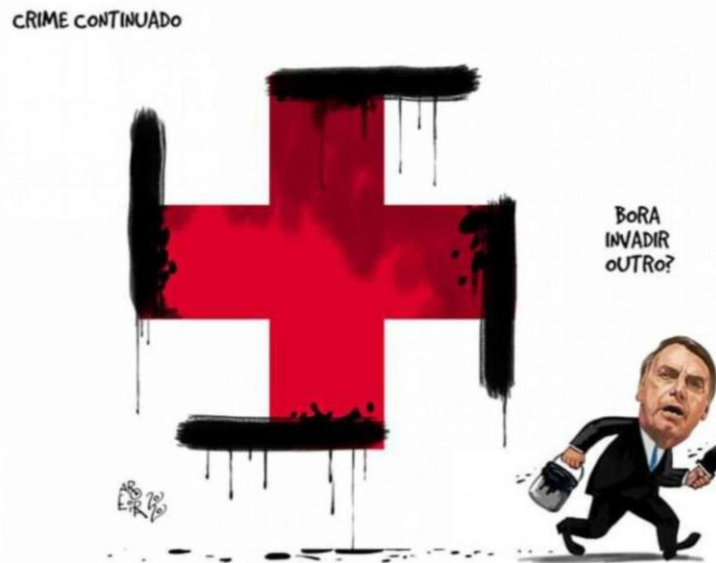


Figura 14

Fonte: Renato Aroeira, Blog do Noblat, 2020



Figura 15

Fonte: Carlos Latuff, brasil247.com, 2020



Ao cotejar e identificar as semelhanças entre o período que antecedeu Hitler na Alemanha aos tempos que preconizaram a chegada de Bolsonaro ao poder no Brasil, Rubens Passaro encontrou no texto de Kracauer uma forma de legitimar a sua ideia de realizar uma espécie de versão brasileira inspirada na obra do autor, visto que o teórico propõe que a análise fílmica, na qual o dispositivo cinema se torna um meio de pesquisa social, político e cultural, pode ser estendida para outros países com o intuito de investigar o comportamento das massas (KRACAUER, 1988). Ainda que, atualmente, o cinema não ocupe a mesma centralidade quando comparado com o período de Kracauer, sobretudo em função da ascensão das mídias sociais e da ampla gama de possibilidades de consumo audiovisual, Passaro acredita que a produção cinematográfica do país é uma boa ferramenta para abordar o período em questão, notadamente ao relacionar filmes que tiveram sucesso de público nos cinemas brasileiros com os filmes célebres analisados por Kracauer.

### **1.3 De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro**

O roteiro do documentário *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro* é constituído pelo texto do livro *De Caligari a Hitler*, praticamente na íntegra, com os títulos dos filmes alemães substituídos por filmes brasileiros que contêm características semelhantes às aquelas propostas por Kracauer, em um exercício de livre adaptação. Rubens Passaro relata que o processo criativo para a elaboração deste roteiro teve início com base em diversas leituras da obra do autor. Durante esta etapa, o diretor e roteirista fez uma série de marcações e anotações no livro e, em seguida, realizou a decupagem do material, atentando-se a possíveis conexões entre o panorama alemão e o cenário brasileiro. As páginas e os trechos que haviam sido marcados foram digitalizados e transcritos. Assim, foi realizado um primeiro recorte do livro, que serviu como base para a versão inicial do roteiro.

Pautado na comparação entre o cenário alemão e o brasileiro, o roteirista explica que precisou estabelecer relações entre alguns marcos temporais citados no livro com fatos ocorridos no nosso país, de modo que o roteiro do documentário funcionasse como uma linha do tempo, como também propõe Kracauer. Na obra *De Caligari a Hitler*, o autor expõe a fundação da UFA (Universum Film A. G.), em 1918, como um importante marco para o desenvolvimento cinematográfico no país. A UFA se caracterizava pela fusão das principais companhias de cinema da Alemanha, resultante de resolução determinada pelo alto comando

do governo. O objetivo era verificar as propagandas do país com os propósitos educativo-nacional (KRACAUER, 1988).

Para alcançar seus objetivos, a UFA tinha de elevar o nível da produção doméstica, porque apenas com filmes de alto nível poderia competir e principalmente superar a eficácia da propaganda do produto estrangeiro. Animada por este interesse, a UFA reuniu um time de talentosos produtores, artistas e técnicos, e organizou o trabalho de estúdio com a perfeição de que depende o sucesso de qualquer campanha propagandística (KRACAUER, 1988, p. 51).

Em um exercício de livre adaptação, o paralelo vislumbrado por Rubens em relação ao órgão estatal alemão se dá com a refundação do Ministério da Cultura<sup>11</sup>, no Brasil, em 1992. O presidente Fernando Collor, em 1990, havia extinguido o Ministério da Cultura e outros órgãos relacionados ao desenvolvimento da produção cinematográfica do país, como a Empresa Brasileira de Filmes S. A. (Embrafilme); o Conselho Nacional de Cinema (Concine); e a Fundação do Cinema Brasileiro. Em condições precárias, poucos filmes foram realizados neste período. Contudo, após a restituição do Ministério da Cultura, associada à promulgação da Lei do Audiovisual, que possibilitou a captação de recursos por intermédio de renúncia fiscal de empresas, e a uma série de outras leis de incentivo nas esferas estaduais e municipais, o cinema brasileiro ganhou um novo fôlego ao retomar de maneira mais consistente sua produção (ORICCHIO, 2003).

Com base no critério adotado ao estabelecer o paralelo entre a UFA, na Alemanha, e a refundação do Ministério da Cultura, no Brasil, o roteirista realizou outras relações temporais que pareciam fazer sentido para o desenvolvimento do roteiro: o final da Primeira Guerra Mundial em 1918, citada por Kracauer, é transposto para o fim ditadura militar brasileira em 1964; a quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque, em 1929, correspondente ao que o autor nomeia como Período Pré-Hitler, é representada por meio do golpe contra a presidenta Dilma Rousseff em 2016, que o roteiro denomina como Período Pré-Bolsonaro; e, finalmente, a ascensão de Hitler ao poder, em 1933, é comparada à chegada de Bolsonaro à presidência, em 2018. Desta forma, o primeiro roteiro foi se constituindo. As alterações eram representadas por

---

<sup>11</sup> O Ministério da Cultura, também conhecido como MinC, foi criado em 1985, sob decreto do presidente José Sarney. Até então, a pasta era subordinada ao Ministério da Educação, que, de 1953 a 1985, era denominado Ministério da Educação e Cultura, MEC. Em 1990, o presidente Fernando Collor de Melo transformou o Ministério da Cultura em Secretaria da Cultura, vinculada à Presidência da República. No governo de Itamar Franco, em 1992, houve a refundação do Ministério da Cultura.

rasuras no texto original, com adição do paralelo brasileiro correspondente, conforme reprodução a seguir (Figura 16).

### **Prefácio**

É minha opinião que, através de uma análise dos filmes ~~alemães~~ **brasileiros**, pode-se expor as profundas tendências psicológicas predominantes ~~na Alemanha de 1918 a 1933~~ **no Brasil de 1993 a 2018**, tendências que influenciaram o curso dos acontecimentos ~~no período de tempo acima mencionado~~ e que terão de ser levadas em consideração na era ~~pós-Hitler~~ **pós-Bolsonaro**.

Figura 16

Fonte: Imagem do roteiro do documentário  
*De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro*

Após a alteração de nomes, contextos e fatos históricos, o próximo passo para dar continuidade à produção do roteiro seria identificar e indicar os filmes brasileiros que poderiam substituir os filmes alemães. Tais obras deveriam se adequar às perspectivas traçadas por Kracauer no livro e se encaixar na linha do tempo brasileira, criada para estabelecer a narrativa do roteiro. Durante as primeiras leituras da obra de Kracauer e baseado em conhecimento prévio do que já havia assistido de cinema nacional, Passaro passou a sugerir e anotar nomes de filmes que poderiam ser equivalentes com a proposta do texto. Em seguida, realizou um levantamento das obras cinematográficas que detinham as maiores bilheterias do país e que correspondiam ao recorte temporal proposto pelo roteiro (PASSARO JUNIOR, 2023). Passaro acreditava que o indicativo de público seria um bom critério para estabelecer relações com a obra de Kracauer, que também primava por filmes célebres em sua análise (KRACAUER, 1988).

O processo criativo do roteiro é pautado nos limites estabelecidos pelo roteirista, "limite estando associado ao enfrentamento de restrições" (SALLES, 2013, p. 68). Neste caso, os filmes a serem escolhidos para compor o documentário deveriam se ater aos seguintes aspectos restritivos: encontrar respaldo no texto de Kracauer, adequar-se temporalmente à linha narrativa proposta pelo roteiro e possuir grande bilheteria nos cinemas. Tais limites permitiriam um recorte da produção cinematográfica brasileira e funcionariam como propulsores da criação do roteiro (SALLES, 2013).

Com as regras estabelecidas, Passaro assistiu e decupou mais de 60 filmes brasileiros, com o olhar focado nos limites e critérios que havia imposto. Em um exercício repetitivo de comparação entre os longas nacionais e o texto de Kracauer, decisões foram sendo tomadas na elaboração do roteiro. Enquanto alguns filmes se encaixavam no texto do livro, sob a ótica do

roteirista, e passavam a compor o documentário, outros não encontravam paralelos e eram deslocados ou excluídos. As idas e vindas entre o texto e os filmes nacionais duraram, aproximadamente, um ano e resultaram em sete versões diferentes do roteiro (PASSARO JUNIOR, 2023).

Ao lidar com o transitório, o olhar tem de se adaptar às formas provisórias, aos enfrentamentos de erros, às correções e aos ajustes. De uma maneira bem geral, poderia se dizer que o movimento criativo é a convivência dos mundos possíveis. O artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente. Como consequência, há, em muitos momentos, diferentes possibilidades de obras habitando o mesmo teto. Convive-se com possíveis obras: criações em permanente processo. As considerações de uma estética presa à noção de perfeição e acabamento enfrentam um "texto" em permanente revisão. É a estética da continuidade, que vem dialogar com a estética do objeto estático, guardado pela obra de arte (SALLES, 2013, p. 34).

Neste movimento criativo pautado pelo constante afinamento do texto do roteiro, Passaro destaca que precisou excluir diversos filmes que faziam parte de sua memória afetiva. Obras como *Carandiru* (Héctor Babenco, 2003), *Helena* (José Henrique Fonseca, 2012) e *Chatô, o Rei do Brasil* (Guilherme Fontes, 2015), apesar de propiciarem um interessante recorte da sociedade brasileira, ficaram fora por não encontrarem paralelos nas análises feitas por Kracauer. Por outro lado, filmes em que o autor dedicava diversas páginas no livro eram reduzidos a poucos parágrafos no roteiro (PASSARO JUNIOR, 2023).

Um dos filmes brasileiros que compõe o documentário é *Carlota Joaquina: princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995). O longa-metragem foi equiparado com o alemão *Ana Bolena* (Ernst Lubitsch, 1920), ao qual Kracauer dedica apenas um parágrafo no livro, mas o suficiente para atender aos critérios do roteiro e às perspectivas imaginadas pelo roteirista. Enquanto o filme alemão explora as aventuras sexuais de Henrique VIII, o longa nacional opera de forma semelhante ao abordar a vida sexual da princesa Carlota Joaquina, como pode ser visto no trecho do roteiro reproduzido a seguir (Figura 17).

Carlota Joaquina – Princesa do Brazil – 1995  
(Carla Camurati atua em Lamarca)¶¶

~~Essa história de Hans Kräly, Carla Camurati que também elaborou os outros filmes históricos de Lubitsch, em colaboração com Norbert Falk e outros, esvazia a Revolução de seu significado. Em vez de ligar todos os acontecimentos revolucionários a suas causas econômicas e a seus ideais, ele persistentemente os apresenta como o resultado de conflitos psicológicos.~~

~~As três produções subsequentes de Lubitsch foram do mesmo tipo. Em Anna Boleyn (Ana Bolena, 1920) Carlota Joaquina, ele gastou oito milhões e meio de marcos numa elaborada descrição da vida sexual de Henrique VIII da princesa, inserindo-a num colorido background que incluía intrigas da corte, a Torre, duzentos figurantes e alguns episódios históricos. Neste caso particular, Camurati ~~ela~~ não teve de distorcer muito os dados reais para fazer a história parecer o produto de uma vida particular tirânica. Aqui também a luxúria despótica destrói afetos ternos: um assassino pago mata o amante de Ana Bolena, e finalmente ela própria se torna uma vítima deste executor. Para intensificar a sinistra atmosfera, foram inseridos episódios de tortura, definidos por um crítico como uma "sugestão concisa do horror medieval e da insensível pena de morte".~~

Figura 17

Fonte: Imagem do roteiro do documentário  
*De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro*

Outros paralelos são realizados, como a comparação entre *Os Nibelungos: a morte de Siegfried* (Fritz Lang, 1924) e *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles & Kátia Lund, 2002), nos quais "o destino se manifesta através das ações dos tiranos (...), através das anárquicas explosões de impulsos e paixões ingovernáveis" (KRACAUER, 1988, p. 113); e o retrato da classe média baixa em *Genuine* (Robert Wiene, 1920) que encontra eco em *Amarelo manga* (Cláudio Assis, 2002). Ademais, o livro chama a atenção para filmes que tiveram como temática a sorte como meio de ascensão social e que foram sucesso de público (KRACAUER, 1988). É curioso constatar como tal tema e recepção também se repetiram de forma similar no Brasil, com pelo menos três filmes realizados em 2016: *Tô ryca* (Pedro Antônio, 2016), *Um suburbano sortudo* (Roberto Santucci, 2016) e *Até que a sorte nos separe 3: a falência final* (Roberto Santucci & Marcelo Antunez, 2016).

#### 1.4 Capitão Nascimento

O filme *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007) tem como personagem principal a figura de Capitão Nascimento (Wagner Moura), policial do Batalhão de Operações Policiais Especiais, o BOPE, no Rio de Janeiro (Figura 18). Herói controverso, digladiava-se contra a corrupção e é adepto da tortura como ferramenta de trabalho. Sua voz em *off* conduz a narrativa fílmica, que se dedica a apresentar o cotidiano da corporação e o desejo de seu locutor em abandoná-la. A busca de Nascimento para encontrar um novo Capitão o leva ao posto de instrutor de formação

do BOPE, quando conhece os amigos Neto (Caio Junqueira) e Mathias (André Ramiro), dois jovens idealistas que concorrem à patente (Figura 19).



Figura 18  
Fonte: *Tropa de Elite*

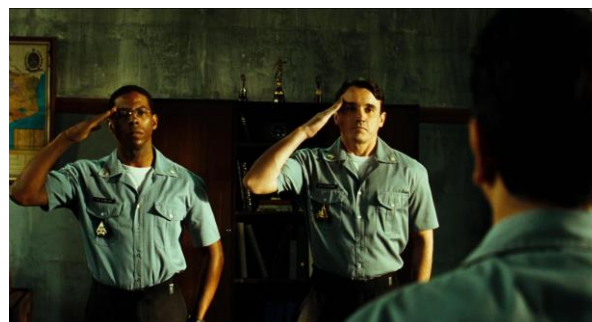


Figura 19  
Fonte: *Tropa de elite*

O longa-metragem foi um grande sucesso de bilheteria no Brasil, levando 2,4 milhões de espectadores às salas de cinema em 2007<sup>12</sup>. Antes mesmo da estreia, a versão final do filme havia sido vazada e passou a ser encontrada em formato de DVD nas bancas de camelôs. Com grande êxito no mercado informal, uma série de debates sobre a questão da pirataria foram evidenciados pela mídia e pelos detentores dos direitos autorais. Impulsionado por todos esses burburinhos, *Tropa de Elite* foi o sétimo filme mais visto do país naquele ano<sup>13</sup>, somente nos cinemas (CARVALHO FILHO & MAKNAMARA, 2019; SZAFIR, 2011).

O êxito perante o público pode ser confirmado nas redes sociais por meio de extensa produção de conteúdo espontâneo e voluntário sobre o filme, seja na forma de emissão de opiniões em redes sociais, ou mesmo em postagens em *blogs* sobre o longa ou temas adjacentes. No âmbito da produção audiovisual, uma série de recriações baseadas em *Tropa de Elite* podem ser encontradas no YouTube, plataforma de vídeo que permite que os usuários contribuam com produções próprias. Pautadas nas técnicas de *remix* e colagem, o filme adquire novas formas audiovisuais por meio de seus espectadores/produtores. Reencenações baseadas em diálogos e cenas também fazem parte desta produção aliadas a videoclipes inspirados nas músicas que compõem o longa. Considerado um fenômeno, *Tropa de Elite* ecoou por diversos espaços nas esferas sociais, culturais e políticas do país (CARVALHO FILHO & MAKNAMARA, 2019; SZAFIR, 2011).

<sup>12</sup> Site Filme B, referência de informação sobre o mercado de cinema no país.

<sup>13</sup> Site Filme B.

O filme realiza aproximações com o campo do documentário ao evidenciar cenas que soam realistas, notadamente ao expor a violência imposta pelas forças policiais, sobretudo Capitão Nascimento, aos moradores das comunidades do Rio de Janeiro, sob o pretexto da guerra às drogas. A fotografia do longa-metragem se assemelha às produções audiovisuais estadunidenses, como filmes, séries e jogos que primam pela linguagem do documentário de guerra, colocando o espectador no centro da ação. *Tropa de Elite* constrói dramaturgicamente uma espécie de "documentário ficcionalizado" (DORIA, 2016).

A câmara [em *Tropa de Elite*] cola em Nascimento e passamos a raciocinar com suas palavras. Como em certos filmes de western, Nascimento é um baluarte da "moral" que se opõe tanto aos corruptos decadentes da tropa convencional de polícia, como também aos malandros do morro. Ele é o educador, o ortopedista da sociedade, que vai endireitá-la, mesmo que isso lhe custe o casamento ou a vida. O BOPE é apresentado assim como um local totalmente externo ao "sistema", sem nenhum tipo de corrupção: o que dificilmente corresponde à realidade (2011, SZAFIR, p. 47).

Capitão Nascimento estabelece essa proximidade com o público por intermédio de sua narração. Presente durante todo o filme, a voz em *off* do policial adquire tom intimista ao se dirigir aos espectadores como amigo ou parceiro. Ora irônica, ora confessional, a locução é pautada no discurso de Capitão Nascimento, que poderia ser resumido com a expressão "bandido bom é bandido morto". O policial elege bodes expiatórios para os problemas sociais que assolam o país, sobretudo a classe média universitária e as ONGs pautadas nos direitos humanos. Adepto da tortura, a figura de justiceiro da moral não é vista de forma crítica pelo filme, ao contrário, é posta em tom de exaltação. Um discurso falho e perigoso que encontrou eco em grande parte da população brasileira.

É curioso constatar que, na versão inicial do roteiro de *Tropa de Elite*, Capitão Nascimento não passava de um personagem secundário. Mathias adquiria a função de protagonista e a história era delineada com base na perspectiva dele (KAPAZ, 2017). Daniel Rezende, montador do longa-metragem, revela que este roteiro foi não só filmado, mas também montado, em um processo que durou seis meses de trabalho. Nesta versão, Mathias era um estudante de direito que decidiu entrar na Polícia Militar para custear os seus estudos. A trajetória do personagem era acompanhada desde a infância até o ingresso na corporação. Por volta dos 50 minutos do filme, Mathias conhecia Capitão Nascimento, seu instrutor na formação do BOPE.



Após a equipe de produção do longa exibir a primeira versão para poucas pessoas, a devolutiva era que o filme era bom, mas que demorava cerca de 50 minutos para engrenar e começar de fato, além dos elogios tecidos à atuação de Wagner Moura, que na figura de Capitão Nascimento, integrava a narrativa fílmica a partir deste tempo. Rezende conta que em conversa com José Padilha e Bráulio Mantovani, respectivamente diretor e roteirista de *Tropa de Elite*, surgiu a opção de alterar a perspectiva do filme de Mathias para Nascimento. Por intermédio da montagem, o mesmo filme passou a ter um novo protagonista e uma nova sinopse, de modo que nenhuma cena extra foi gravada, mas apenas os áudios que compõem a locução (LTDA, 2021).

Esta espécie de milagre da montagem encontra eco nas ideias do montador, diretor e autor do livro *On film editing: a introduction to the art of film construction* (1984), Edward Dmytryk. O cineasta aborda em sua obra a montagem cinematográfica como essencial para o desenvolvimento do cinema. Ao fazer alusão à figura do montador, o teórico busca categorizá-lo em três diferentes tipos. O primeiro é denominado como mecânico<sup>14</sup>, pois realiza o trabalho de forma mecanizada, baseado em algumas técnicas previamente aprendidas. Pautado na narrativa proposta pelo roteiro e nas indicações do diretor, este profissional não explora as potencialidades criativas inerentes à montagem, apenas reproduz de forma mecânica o que foi proposto. O segundo tipo referenciado por Dmytryk recebe a alcunha de montador criativo<sup>15</sup>, caracterizado pelo profissional que compreende a estrutura narrativa do filme e busca enxergar no material bruto valores imperceptíveis para a direção, além de dispor de alta qualidade técnica para executar suas ideias durante a montagem. Já o terceiro tipo é classificado como homem milagroso<sup>16</sup>, denominação do montador que opera milagres na ilha de edição e montagem ao trazer à tona filmes que eram considerados perdidos ou fracassados. No entanto, em tom de ressalva, o autor propõe que o milagre aqui exposto se deve mais à potencialidade do material captado do que somente à capacidade do montador em articulá-lo (DMYTRYK, 1984). De certa forma, esta última concepção pode ser atribuída ao filme *Tropa de Elite* e ao trabalho realizado por seu montador, Daniel Rezende, que alterou os rumos da narrativa fílmica ao estabelecer uma nova perspectiva sob a ótica de Capitão Nascimento.

---

<sup>14</sup> Nossa tradução do termo “mechanic”.

<sup>15</sup> Nossa tradução do termo “creative editor”.

<sup>16</sup> Nossa tradução do termo “miracle man”.



Para Rubens Passaro, o personagem de Capitão Nascimento é uma figura que compõe o imaginário brasileiro desde o lançamento de *Tropa de Elite* até os dias atuais. O roteirista revela que tinha intenções de trabalhar com este filme desde as primeiras ideias que teve para o documentário, visto que os valores e as ações pelas quais o personagem é identificado reverberam na ideologia de Bolsonaro e de seus eleitores (PASSARO JUNIOR, 2023). Ambos se alinham nas questões sobre violência, tortura, armas de fogo e na instigação de inimigos. Ademais, a obsessão pelo meio militar está presente nos dois e pode ser representada iconicamente pelo fardamento de Capitão Nascimento:

Seu ornamento não servia apenas para identificá-lo em meio às operações militares ou para exibir o seu labor por meio do corpo que se compõe como um elemento intrincado de uma máquina de guerra. Somando a boina com a insígnia do batalhão, o pesado coturno, a calça preta de brim liso, a gandola militar, o distintivo e o pesado armamento, temos como resultado alguns dos vários símbolos de sua masculinidade patriótica (CARVALHO FILHO & MAKNAMARA, 2019).

Em meio a tais semelhanças e pelo forte apelo no imaginário coletivo brasileiro, Capitão Nascimento integra o título do documentário proposto por Passaro. Ao estabelecer paralelos e comparações em relação ao livro de Kracauer, *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*, o roteirista opta por um título que busca evidenciar o processo de adaptação para o documentário. Hitler seria comparado a Bolsonaro; Caligari (Werner Krauss), personagem do filme germânico *O gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920), seria relacionado a Capitão Nascimento. Desta forma, o documentário é intitulado *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro: uma história psicológica do cinema brasileiro*.

Contudo, ao retornar ao texto de Kracauer, o roteirista percebeu que seria impossível criar uma relação direta entre *O gabinete do Dr. Caligari* e *Tropa de Elite*, e por consequência, entre os personagens Caligari e Capitão Nascimento. O filme de Robert Wiene é uma importante obra do cinema expressionista alemão marcado pela presença de cenários e objetos de cenas deformados. As linhas tortas presentes nas imagens auxiliam na composição, na ambientação e na dramaticidade proposta pela narrativa fílmica (Figuras 20 e 21). A obra é pautada na história contada por Francis (Friedrich Feher), que relata uma série de acontecimentos sombrios após se deparar com as apresentações do Dr. Caligari e de seu sonâmbulo Cesare (Conrad Veidt). Francis atribui à dupla a responsabilidade pela morte de seu amigo Alan (Hans Heinrich von Twardowski). A perseguição do narrador da história ao Dr.

Caligari conduz a narrativa fílmica ao seu início, de modo que Francis é apresentado como paciente psiquiátrico em um hospício cujo diretor é o Dr. Caligari.



Figura 20  
Fonte: *O gabinete do Dr. Caligari*



Figura 21  
Fonte: *O gabinete do Dr. Caligari*

Na perspectiva de Passaro, o modo como Kracauer analisou o filme alemão em nada se assemelha com a narrativa proposta pelo filme brasileiro, além de não se encaixar na linha do tempo evocada pelo roteiro. Refém da própria regra imposta no processo criativo, o roteirista entendeu que tais filmes não seriam equivalentes, visto que não havia tanto a proximidade narrativa entre as obras, como também os aspectos analisados pelo autor em *O gabinete do Dr. Caligari* não encontravam eco no universo de *Tropa de Elite*. A opção por manter o título, quase como uma licença poética, dá-se pela iconicidade de Nascimento e pelo jogo lúdico possibilitado com a palavra Capitão, patente militar do personagem e do ex-presidente. Ademais, ao avançar no texto de Kracauer, Passaro se deparou com as proposições do teórico traçadas para o filme *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927). Nas idas e vindas percorridas entre o livro alemão e os filmes nacionais, Passaro percebeu que poderia realizar outro recorte do filme *Tropa de Elite*, estabelecendo paralelos entre as duas obras cinematográficas no roteiro do documentário (PASSARO JUNIOR, 2023).

A leitura de *Metrópolis* realizada por Kracauer denota o culto à máquina em uma metrópole composta pela presença de uma cidade alta, na qual habitam grandes empresários e altos executivos, e de uma cidade baixa composta por operários/escravos. O teórico elabora que em *Metrópolis* "a paralisada mente coletiva parecia falar durante o sono com uma clareza pouco comum" e que o filme "foi rico em conteúdo subterrâneo que, como o contrabando, havia cruzado as fronteiras da consciência sem ser questionado" (KRACAUER, 1988, p. 190). Na cidade baixa, a personagem Maria é a responsável por acolher os oprimidos que lá habitam. Em discurso aos operários, ela afirma que a liberdade daquele povo só será alcançada no caso de o coração mediar as relações entre as mãos e o cérebro. Para o teórico, a requisição da personagem

encontra eco nas formulações de Joseph Goebbels, Ministro da Propaganda da Alemanha Nazista, que também apela ao coração, metaforicamente, por meio da publicidade autoritária, como instrumento de dominação de um povo. Do mesmo modo, o industrial bilionário que controla a Metrópolis também enxerga o coração como meio de manipulação e expansão do seu poder sobre a alma coletiva (KRACAUER, 1988).

Em um livre exercício de adaptação, o roteiro encontrou paralelos entre *Metrópolis* e *Tropa de Elite*. Ambientado no Rio de Janeiro, o filme nacional cultua a violência e também faz alusão à presença de duas cidades: a do asfalto, dotada de boa infraestrutura e pertencente aos mais abastados, e a do morro, composta por comunidades caracterizadas por moradias precárias e condições socioeconômicas vulneráveis. Ademais, o apelo ao coração como forma de dominação e manipulação também está presente no longa-metragem nacional. Por volta dos 12 minutos do filme, Capitão Nascimento afirma que a busca por seu sucessor o leva ao conhecimento dos policiais militares Neto e Mathias, nos quais ele buscava a inteligência e, também, em um sentido metafórico, o coração.

Após os traficantes matarem Neto, Mathias se vê abalado com a perda do amigo de infância, sentimento explorado de forma oportuna por Capitão Nascimento para alcançar seu objetivo. Ao final do filme, em 1h49 minutos, o policial do BOPE afirma em sua última locução: "Agora só faltava o coração do Mathias, aí a minha missão ia estar cumprida. Aí eu ia poder voltar pra minha família sabendo que tinha deixado alguém digno no meu lugar" (TROPA, 2007). Então, como teste final, Nascimento entrega a espingarda calibre 12 para que seu pretense sucessor execute o traficante responsável pela morte de Neto (Figura 22). A câmera subjetiva coloca o espectador sob a mira de Mathias (Figuras 23 e 24). O barulho de tiro seguido por uma tela branca indica não só o fim do filme, mas também o êxito de Capitão Nascimento em manipular o coração e os sentimentos do jovem policial, e de certa forma, de uma coletividade. Desta forma, o recorte estabelecido pelo roteiro do documentário aproxima os filmes *Metrópolis* e *Tropa de Elite*, pautado na maneira como ambos apontam o domínio do

coração e dos sentimentos como forma de expansão e perpetuação do poder sobre os indivíduos e as massas.



Figura 22  
Fonte: *Tropa de Elite*



Figura 23  
Fonte: *Tropa de elite*



Figura 24  
Fonte: *Tropa de Elite*

Já o emblemático filme do expressionismo alemão *O Gabinete do Dr. Caligari*, ao qual Kracauer dedica reflexão por um capítulo inteiro, perde força ao ser equiparado com o fraco *O Escorpião Escarlate* (Ivan Cardoso, 1993), filme pouco expressivo no cenário nacional. Passaro acredita que os dois filmes podem ser relacionados, mas tem ciência de seu exagero ao estabelecer tais paralelos. Para o roteirista, as obras conversam, pois, em ambas, existe uma espécie de realidade paralela proporcionada pela loucura de seus personagens principais, que são evidenciados como internos de um hospício. Nos dois filmes, os hospitais psiquiátricos são administrados pelos personagens que são considerados vilões durante as narrativas fílmicas: Dr. Caligari e Escorpião Escarlate.

## 1.5 Materiais de arquivos e direitos autorais

O filme *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro* deverá ser composto exclusivamente por materiais de arquivos divididos entre obras cinematográficas nacionais e cenas documentais, além do roteiro adaptado do livro de Kracauer. A explicação do processo de construção do filme estará explícita na introdução do documentário por intermédio de cartelas de textos. Após ambientar o espectador, o longa-metragem deverá seguir com uma locução pautada na leitura do roteiro livremente adaptado, composto por análises fílmicas e reflexões acerca do cenário sócio-político-cultural brasileiro. A montagem será a responsável por conectar o conteúdo da guia sonora aos materiais audiovisuais que os representam.

As referências aos contextos históricos e as análises políticas e sociais serão associadas a materiais de arquivos que abordam o aspecto sociopolítico brasileiro, oriundos de programas e reportagens de televisão, vídeos de internet, fotografias, jornais e revistas. Já as referências fílmicas serão representadas por trechos dos filmes nacionais correspondentes, identificados pelo título, direção, ano de produção e o público no cinema. A lista com os 61 filmes nacionais presentes no documentário pode ser vista no Anexo 1 (p. 149).

A questão dos direitos autorais é um dos desafios a serem enfrentados ao trabalhar com materiais de arquivos alheios. No caso do livro *De Caligari a Hitler*, há inclusive, atualmente, certa dificuldade para identificar precisamente quem detém os direitos da obra. Rubens Passaro relata os meandros deste processo por meio de dezenas de trocas de *e-mail* com o intuito de conseguir a liberação do livro para a adaptação do documentário.

A edição brasileira em que o roteirista se pautou era de 1988 e pertencia a Jorge Zahar Editora, que foi adquirida pela Companhia das Letras no ano de 2010. O roteirista estabeleceu contato por *e-mail* com a editora e a devolutiva foi de que a Companhia não detinha mais os direitos do livro de Kracauer. No entanto, indicou o contato de Inés ter Horst, diretora de direitos, contratos e permissões na Editora da Universidade de Princeton<sup>17</sup>, nos Estados Unidos. Responsável pela primeira edição, de 1947, a editora norte-americana também não sabia ao certo como proceder, mas sugeriu a comunicação com a editora responsável pelas publicações

---

<sup>17</sup> Nossa tradução de *Princeton University Press*.

da obra na Alemanha, Suhrkamp Verlag, por intermédio de Nora Mercurio, diretora de direitos, propriedade intelectual e contratos (PASSARO JUNIOR, 2023).

Depois de algumas trocas de *e-mails*, iniciadas em setembro de 2021, foi evidenciado que os direitos autorais do livro pertenciam a uma instituição norte-americana denominada New York Association for New Americans (NYANA). Fundada em 1949, a instituição tinha o objetivo de dar assistência aos refugiados judeus, que se dirigiam aos Estados Unidos por consequência da Segunda Guerra Mundial. A instituição operou até 2008, atendendo, neste período, a refugiados de diversas nacionalidades até ser dissolvida e transformada em uma organização de desenvolvimento econômico<sup>18</sup>. Passaro entrou em contato com a diretoria executiva desta organização e eles não faziam ideia de como proceder, já que os direitos do livro pertenciam à extinta NYANA (PASSARO JUNIOR, 2023).

O imbróglio para a liberação dos direitos autorais da obra *De Caligari a Hitler* para adaptação estava formado: a obra não constava em domínio público, Kracauer não possuía sucessores legais e o órgão responsável por seus direitos intelectuais já não existia mais. Desta forma, tanto a Editora da Universidade de Princeton como a Suhrkamp Verlag foram unânimes em estipular, em abril de 2022, que como forma de apoio não realizariam nenhuma espécie de impedimento ou cobrança financeira para que o livro fosse adaptado para o documentário (PASSARO JUNIOR, 2023).

Em relação à cessão dos direitos autorais dos filmes brasileiros, Passaro afirma que tem a intenção de elaborar um *e-mail* padrão para as produtoras detentoras dos direitos destas obras, com o intuito de apresentar a proposta do documentário e requisitar as autorizações para a utilização de trechos destes filmes. Dada a limitação de recursos financeiros, o diretor pensa em oferecer um valor padrão para cada filme, ou ainda, contar com estas obras como forma de apoio à produção cinematográfica. Em caso de negativas por parte das produtoras, Passaro entende que deverá repensar sobre a inserção destes filmes, seja excluindo suas cenas, ou ainda optando por soluções estéticas e criativas, como a utilização de fotogramas, recortes das imagens, alterações na textura fílmica por meio da pixelização, inserção de textos na tela, entre outras possibilidades, de forma que as referências aos filmes em questão seriam mantidas.

---

<sup>18</sup> Nossa tradução de *economic development organization* (EDO).

O cineasta acredita que possíveis contratempos e dificuldades são inerentes ao processo criativo do documentário, de modo que a narrativa fílmica está em constante construção. Em relação à utilização de cenas documentais, o filme deverá contar com imagens e som de órgãos e televisões públicas, como a Empresa Brasil de Comunicação (EBC), de modo que não será necessária a autorização por parte deles, já que seus conteúdos constam como domínio público. Passaro revela que está satisfeito com o processo de produção do documentário *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro* até o momento. Apesar das incertezas burocráticas sobre a cessão dos direitos autorais dos materiais de arquivo, o diretor destaca a importância de que o filme continue sempre em desenvolvimento.

## 1.6 Entrevista com o diretor e roteirista Rubens Passaro

Entrevista editada em forma de pergunta e resposta com Rubens Passaro, idealizador, diretor e roteirista do documentário *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro: uma história psicológica do cinema brasileiro (em desenvolvimento)*, realizada por Gustavo Forti Leitão, em 20 de agosto de 2023, em São Paulo.

**Rubens, para começar, gostaria que você falasse um pouco da sua trajetória no audiovisual. Você poderia comentar sobre os trabalhos que já desenvolveu, os projetos que dirigiu e seu interesse pela área do documentário?**

Meu nome é Rubens Passaro, trabalho com audiovisual desde a Universidade, quando fiz o curso de Comunicação Social - Midialogia, na UNICAMP. Eu ingressei em 2005 e comecei a trabalhar com audiovisual em 2007. Naquela época, eu entrei na Universidade com muito interesse em trabalhar com TV, mas, por meio de trabalhos práticos realizados durante a graduação, comecei a me interessar mais pelo documentário. O primeiro documentário que eu realizei foi o *Black Soul Brother* (2008), um documentário sobre o músico Miguel de Deus. Já o segundo documentário que participei, dessa vez na função de produtor e roteirista, foi o *Ser campeão é detalhe: democracia corinthiana* (2011). Após concluir a graduação, passei a trabalhar com produção audiovisual voltada para as áreas corporativas e de Educação à Distância. Além desses trabalhos, também realizei alguns curtas nesse período, como o documentário *Di Melo: o imorrível* (2011), sobre o músico Di Melo, que havia gravado um disco em 1975 e sumido. Fiz também o documentário *Crack: repensar* (2015), que foi desenvolvido para a Fiocruz e que trabalhava bastante com material de arquivo. E, por último, realizei o *Universo Preto Paralelo* (2017), composto somente por materiais de arquivo.

**Após esses curtas, chegou a vez do longa-metragem *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro*. Eu lembro que você falava há muito tempo de algumas ideias sobre esse filme, por volta de 2016 ou 2017. Como foram as primeiras ideias para começar a operacionalizar esse filme?**

Eu sempre achei interessante essa ideia do Kracauer. A gente teve contato com esse texto do autor, *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão* (1947), na Universidade e eu sempre achei uma coisa bem interessante. Não cheguei a ler o livro todo lá. Eu confesso que eu nem lembro direito, talvez tenha sido algum capítulo que fizemos uma leitura em sala de aula. Mas é muito interessante essa ideia de construir um pensamento, algo



em torno de um tema, por meio de uma conjunção de filmes. Eu já tinha uma ideia de fazer uma espécie de versão brasileira sobre isso, mas ficou muito claro depois do golpe contra Dilma Rousseff, de como eu poderia trabalhar com esse filme. Eu tinha a ideia, mas não sabia por onde começar. E eu acho que, com o *Universo Preto Paralelo*, que foi um filme que eu também me arrisquei a fazer sem grana, só com material de arquivo, foi ficando um pouco mais claro de que forma que eu poderia articular esse material.

Eu tinha uma ideia um pouco esparsa na cabeça do que poderia ser feito, mas chegou uma hora que eu falei: “Vamos ver o que dá para fazer com essa ideia”. Quando eu comecei a ler o livro do Kracauer, algumas coisas ficaram mais nítidas. No início, por exemplo, eu tinha muito claro sobre a ideia de trabalhar com um conjunto de vídeos ou de imagens para construir uma narrativa ou uma análise audiovisual. Não pensava necessariamente em cinema, mas talvez trabalhar com vídeos do YouTube, com *youtubers*, com imagens que se repetiam cada vez com mais velocidade. A partir de 2008, que foi quando eu concluí a graduação, muita coisa mudou. Quando entrei na Universidade não tinha YouTube, não tinha câmera DSLR, e quando a gente saiu já era outro universo. É um período com muitas mudanças tecnológicas. E os *youtubers* apareceram nesse período também; então, eu tinha isso em mente quando comecei a pensar neste filme.

Mas, ao entrar no texto do Kracauer, eu percebi que não tinha como fazer esse tipo de recorte. É difícil fazer um recorte com o YouTube baseado em como o texto é apresentado. Mas pensei que, se utilizasse filmes, ficaria bem mais clara essa relação com o texto do Kracauer, já que seria uma relação de filmes para filmes. Então, quando eu entrei de fato no livro algumas ideias ficaram mais claras.

**Então, você teve uma ideia ainda um pouco vaga e só depois foi ler o livro *De Caligari a Hitler*? E aí, a ideia foi se confirmando?**

Para fechar o tema, sim. Porque eu tinha uma ideia de utilizar imagens audiovisuais, talvez da internet, do YouTube. Eu lembro que vários *youtubers* tinham um discurso de ódio, de gritaria, era muito frequente no YouTube. E até pessoas que mudaram muito o perfil delas na plataforma, como o Felipe Neto, que tinha em seu canal o quadro *Não faz sentido* (2010). Ele usava óculos escuros, tinha um discurso superagressivo. Foi um personagem que mudou completamente o seu discurso com o passar do tempo, e que, ironicamente, o discurso dele virou alvo da extrema direita. Mas, na época, teve muita gente que cresceu e ganhou relevância com esse tipo de discurso agressivo. Então, eu pensava em trabalhar com esse tipo de imagens por meio de uma ideia de repetição dessas imagens. Eu tinha como referência o filme *Surplus*:

*terrorized into being consumers* (2003), que trabalhava com as imagens por intermédio da repetição. Mas, ao ler o livro, eu percebi que não seria possível e achei que o caminho do texto do Kracauer era muito mais interessante.

E aí teve uma coisa que me ajudou muito a fazer o filme *Universo Preto Paralelo*, que é aquilo de escolher a sua prisão: qual é a regra que vou usar no meu filme? No *Universo Preto Paralelo*, no início, eu tinha a ideia de trabalhar com imagens de filmes de videoartes. Mas quando eu comecei a aplicar esses filmes na ilha edição, eu percebi que não funcionava e desisti. Eu tinha visto algumas imagens do Angelo Agostini e achei que poderia funcionar para o filme. Aí fui pesquisando outras imagens, inserindo na ilha de edição e o filme foi sendo construído. Mas a ideia inicial não era trabalhar com esse tipo de imagem. No filme *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro* foi um pouco parecido, já que a ideia inicial era trabalhar com imagens de internet, mas seria muito difícil de isso combinar com o livro do Kracauer.

### **A primeira ideia era só imagens de internet, mas sem os filmes brasileiros?**

Gostaria de usar filmes também. Pensava em utilizar o *Tropa de Elite* (2007), mas não sabia se iria funcionar. Como eu percebi que a ideia de utilizar vídeos do YouTube não seria possível, comecei a pensar em utilizar filmes brasileiros. Os filmes têm uma estrutura um pouco mais organizada, com um discurso mais definido e ficaria mais fácil para comparar com o livro. Como o Kracauer trabalha muito com filmes populares, foi um recorte que eu adotei também: utilizar filmes que tiveram grande bilheteria no Brasil. E eu achei que, de alguma forma, funcionou. Pelo menos eu tinha um caminho para seguir.

### **Quais foram os processos para começar a transformar essas ideias em um filme?**

Eu li o livro *De Caligari a Hitler* inteiro. Depois eu li mais umas duas ou três vezes, já fazendo a decupagem do livro. Na leitura do livro foram surgindo ideias de alguns filmes brasileiros que eu poderia fazer essas relações. Eu gosto de cinema brasileiro e tento acompanhar as produções. Então, tinham muitos filmes que eu tinha claro na cabeça e, baseado na leitura do livro, já ia pensando em quais filmes brasileiros poderia utilizar. E fui fazendo marcações e anotações.

### **Então esse primeiro recorte foi por meio de um prévio conhecimento que você tinha do cinema brasileiro?**

Exatamente. Mas, depois disso, o que eu fiz foi listar os filmes brasileiros de maiores bilheterias, dentro do período que eu fiz o recorte. No *site Filme B*, vi os registros de bilheteria

no Brasil desde 1988 e 1989. Como o Kracauer trata muito do cinema de filmes populares, comecei a fazer paralelos entre o livro alemão e os filmes brasileiros, com base nos blocos que Kracauer propõe no livro. Então, primeiro fiz um recorte dos filmes que eu já conhecia, depois fiz um levantamento das maiores bilheterias no Brasil e, depois de fazer esse levantamento, passei a assistir a todos esses filmes.

### **Quantos eram?**

Foram mais de 60 filmes. E aí foram dois exercícios: assistir e decupar os filmes e, também, realizar um vai e volta entre o texto do livro e as possíveis relações com os filmes brasileiros. Então, se eu imaginava que certo filme encaixaria em determinado momento do livro, eu voltava para o texto. Às vezes encaixava, mas em outras não encaixava de jeito nenhum. Tem filmes que eu adoro e que não consegui usar, como *Carandiru* (2003), que eu acho relevante, mas não consegui traçar um paralelo com o livro. Eu gosto muito do filme *Helena* (2011) também, mas não entrou.

### **Então, o livro era a sua limitação para o recorte dos filmes escolhidos?**

Exatamente. Eu acho que *Chatô: o rei do Brasil* (2015) é um filme superinteressante, que diz muito sobre o Brasil, mas não tem nenhum aspecto que eu possa fazer algum paralelo com o livro. Então o recorte e o processo foram assistir a alguns filmes que eu já conhecia; ler o livro umas duas, três vezes; decupar o texto; e criar, com base nele, uma narrativa que faria sentido. Como Kracauer aborda filmes populares, pensei em utilizar os filmes com maior bilheteria no Brasil. Hoje as pessoas veem filmes de diferentes maneiras, como TV, *streaming*, *on-line* etc., mas acho que os dados de bilheteria são indicativos que funcionam até hoje.

E aí foi um vai e volta entre o livro e os filmes. Assistir a esses filmes, ver qual cairia, qual manteria. Quando achava que estava faltando alguma coisa, procurava em outros filmes, assistia a outros filmes e às vezes encontrava. Já assistia ao filme procurando alguma coisa para encaixar com o texto do livro.

Eu tentei traçar alguns paralelos temporais. No livro, o autor relata a fundação da UFA, que seria como uma espécie de Ministério da Cultura da Alemanha. Aqui, no governo Collor, há a refundação do Ministério da Cultura. Então, procurei realizar recortes temporais que, de alguma forma, tinham uma certa similaridade. O começo do governo de Luís Inácio Lula da Silva, o *impeachment* da Dilma Rousseff, o momento em que Michel Temer assumiu.

No livro, Kracauer fala sobre o que ele chamou de filmes de juventude. No Brasil, houve certa similaridade com filmes que foram lançados por aqui com esse tema. Então, se eu já tinha

assistido a três filmes desses e percebia que faltava mais algum, procurava outros filmes com características semelhantes até encontrar algo parecido. Quando não encontrava, tentava não forçar a barra para fazer os paralelos. Em resumo, foi esse exercício de ir e voltar para o livro, na busca de uma construção dessa narrativa.

**E aí foi virando um roteiro que é o texto do livro do Kracauer com os títulos brasileiros?**

É isso, exatamente. Com os filmes em mente, eu já consegui limpar um pouco o texto do livro. Mas era como uma espécie de brincadeira com o texto. O que mais me assustava, mesmo sem ter visto os filmes expostos por Kracauer, era a descrição que ele realizava da Alemanha, a leitura do que acontecia por lá, o que ele escrevia sobre a vida política do país, naquele momento. Na primeira leitura do livro, isso já me assustava muito ao perceber as relações com o que estava acontecendo no Brasil no contexto sociopolítico.

**E foi em um ano em que o Bolsonaro não estava eleito; na verdade, não estava sequer concorrendo à presidência.**

Não. Eu acho que estamos com essa ideia de 2016 e 2017, mas isso tudo já estava acontecendo antes. Esse discurso da extrema-direita, essa agressividade, os vídeos do YouTube, eles são personagens midiáticos pautados nesse discurso mais agressivo.

**E como foi realizado o recorte temporal e as analogias entre o livro e o filme? Você precisou definir algumas regras para a criação?**

Sim, criei algumas regras. Havia muita coisa no texto de Kracauer que eu não conseguia realizar paralelos com o Brasil. Acabei não me debruçando nessas questões e procurei não dar tanto peso nessa adaptação.

Por exemplo, Kracauer expõe um período do início do cinema alemão. Faz uma análise robusta, é um capítulo extenso que aborda o período entre 1895 e 1918, mas que eu não conseguia fazer a ligação com os filmes brasileiros. A relação poderia até ser feita com os filmes produzidos aqui antes e durante a ditadura militar, mas, por ter pouco conhecimento sobre esses filmes, ficaria inseguro ao realizar esse tipo de análise. Acho que seria precipitado. Eu cheguei até a pensar em um bloco de filmes que destacavam a pornochanchada, mas não estava seguro e acabei desistindo dessa ideia. Também não me sentia à vontade para trabalhar com filmes do cinema novo.

Eu tentei encurtar o livro baseado nos fatos com os quais eu poderia traçar uma relação. No Brasil, houve a refundação do Ministério da Cultura, o fim do governo Collor. Teve algo parecido na República de Weimar, com a criação da UFA. Foi um ponto histórico. Por intermédio desses dois órgãos, tanto o cinema alemão como o brasileiro deram um grande passo em suas produções. Então, acho que esse marco da fundação da UFA e da refundação do Ministério da Cultura, associado a leis de incentivo, como a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual, possibilitaram um crescimento e desenvolvimento do cinema. São vários filmes que foram produzidos nessa época, como *Guerra de Canudos* (1997), *O que é isso, companheiro?* (1997).

***Carlota Joaquina: princesa do Brasil* (1995), *O quatrilho* (1995), *Central do Brasil* (1998). São filmes indicados ao Oscar.**

São filmes lançados quando eu era criança, mas tenho lembrança do que surgiu no cinema brasileiro. Vivi isso, de certa forma, enquanto criança. Então, ler o livro com essa ideia e depois retomar foi legal. Mas eu acho que traçar um recorte curto, baseado em um período que eu vivenciei, me deixou mais seguro. Existiram muitas produções no Brasil anteriormente, como o cinema novo, o cinema marginal, a pornochanchada, mas eu não conseguiria entrar nessa seara e criar ligações com o livro de forma segura, se comparado com o período da década de 1990, que passou a ser o meu foco.

**Então, o recorte estabelecido seria o fim da Primeira Guerra Mundial relacionado com o fim da ditadura militar brasileira e a ascensão de Hitler análoga à chegada de Bolsonaro ao poder. Era isso?**

Kracauer começa o livro citando o início da República de Weimar, relatando certa agitação cultural. No Brasil, desde o governo Fernando Henrique Cardoso, também houve uma agitação cultural, em certa medida. Eu era criança e me recordo do país vivendo certa empolgação com o filme brasileiro, perceber que havia filmes brasileiros indicados ao Oscar. Com base nessas situações, era possível traçar algumas relações, eram datas que batiam e eu achava que os filmes conversavam entre si. Nesse vai e volta entre o livro e o roteiro, fui criando essa hipótese e realizando alguns testes.

Mas o maior teste é a edição, já que o texto do roteiro aceita tudo. Eu fiz alguns caminhos, eu tentei me certificar dos fatos, assistir e decupar os filmes, marquei quais trechos dos filmes poderiam entrar em quais parágrafos, mas acredito que a gente propõe muitas ideias e, na edição, nem sempre funciona, precisa de adequações, alterações.

De modo geral, foi dessa forma. Primeiro, estabeleci a primeira data, percebi que algumas viradas de capítulos coincidiam com certos períodos brasileiros. Esse período temporal da divisão que o Kracauer faz também não é distante do que eu busquei fazer. Naquilo que o autor denomina como período pré-Hitler, Kracauer marca a queda da bolsa de Nova Iorque, que eu transpus para o roteiro por meio da queda da presidenta Dilma. Esses marcos ajudaram. Ainda assim, precisava encontrar paralelos entre os filmes. Era um vai e volta entre o texto e os filmes, para ver se esta hipótese funcionava.

**Então, retomando para os processos de criação, você elaborou o roteiro, que é o texto do livro adaptado e foi trocando os filmes citados por Kracauer pelos filmes brasileiros. De que maneira você organizou esse processo?**

Foi de maneira bem prática. Li o livro, escaneei todas as páginas que eu tinha feito marcação, reli inúmeras vezes e fui adaptando os textos. Posteriormente, assisti e decupei os filmes brasileiros e fui marcando aqueles que eram hipóteses nos parágrafos ou blocos do livro para checar se funcionariam.

Nesse vai e volta entre o livro, o roteiro e os filmes, ia percebendo se determinado filme funcionaria ou não para certos blocos propostos por Kracauer. Enquanto assistia aos filmes, marcava alguns pontos. Vários filmes eu assisti uma vez só, alguns eu vi duas vezes, mas sempre assistia aos filmes procurando alguma coisa. Muitos filmes eu percebia que não encaixavam. Alguns filmes eu achava que pertenciam a certo bloco temático, mas, muitas vezes, por questões temporais ou de conteúdo, acabavam sendo deslocados para outro momento do roteiro. E assim fui criando uma história de um roteiro que fazia sentido na minha cabeça. Acho que foram sete versões do roteiro.

**Quanto tempo você acha que levou até o roteiro ganhar uma versão final?**

Eu me dediquei bastante a esse filme durante a pandemia de Covid-19. Escrevi o roteiro em torno de um ano. Posteriormente, levei cerca de dois anos para assistir e decupar os filmes brasileiros.

**Um filme que nasceu na pandemia.**

Eu tinha uma demanda muito alta de trabalho, e a pandemia deixou a minha rotina um pouco mais devagar. Eu consegui me dedicar, assistir aos filmes com certa frequência, realizar a decupagem, retornar ao livro. Estava empolgado com o processo de criação.

**Esse é um filme de isolamento, composto somente por materiais de arquivos. A ideia sempre foi utilizar apenas materiais de arquivo?**

Sim, sempre pensei em trabalhar com materiais de arquivos, já inspirado pelo processo do *Universo Preto Paralelo*.

**São três tipos de materiais de arquivo, certo? O livro de Kracauer, as cenas documentais e os filmes brasileiros.**

Certo. Eu já tinha pensado em trabalhar com fotogramas e inteligência artificial. Cheguei a pensar também, no caso de não conseguir alguns direitos de imagem, realizar algumas coisas com fotografia. Mas sempre tive a ideia de utilizar materiais de arquivo. Cheguei até a pensar em recriar os filmes, dar outros nomes, mas acho que não funcionaria, poderia até ficar um pouco cômico e não era o tom que eu gostaria de dar ao filme. Então, a ideia sempre foi trabalhar com materiais de arquivo. Pode ser que em algum filme eu tenha que recorrer a algum outro artifício criativo, mas, sempre que possível, gostaria de utilizar material de arquivo.

**O roteiro é bem claro. A maneira que você fez a transposição do livro, riscando o nome do filme alemão e colocando o filme brasileiro equivalente, deixa muito claro essa transposição. De que maneira você pensa em deixar isso claro para o espectador?**

Esse processo de ir riscando os nomes me ajudou muito. Sempre ter como referência o texto original também auxiliou. Fui sempre afinando e limpando esse texto. Tem certos filmes que Krakauer dedica vários parágrafos, várias páginas, mas o que de fato eu consigo utilizar daquele filme são um ou dois parágrafos. Porque é outra história, outro texto, outro contexto. Então, tem uma grande redução.

E como indicar isso no filme? No início, eu cheguei a pensar em colocar algum efeito sonoro por trás da locução, como se fosse uma espécie de erro, como um "bééé", para mostrar que, naquele momento, houve uma alteração no texto do livro. Mas conversando com você durante a montagem, percebemos que não seria o melhor caminho, pois haveria poluição sonora e até dificuldade de entendimento das palavras. A ideia é evidenciar o processo por meio de cartelas de texto no início do filme. Dizer para o espectador: "olha, isso aqui é uma adaptação". A ideia é mostrar isso bem didaticamente na primeira cena do filme. Utilizar o texto do primeiro parágrafo do livro e mostrar visualmente que o filme é uma livre adaptação do livro desta forma: "É minha opinião que, através de uma análise dos filmes ~~alemães~~ brasileiros, pode-se expor as profundas tendências psicológicas predominantes na ~~Alemanha de 1918 a 1933~~ no Brasil de

1993 a 2018, tendências que influenciaram o curso dos acontecimentos no período de tempo acima mencionado e que terão de ser levadas em consideração na era ~~pós-Hitler~~ pós-Bolsonaro". Nesse momento, o espectador entende: "o filme é uma adaptação do livro, mas não preciso saber onde aconteceram todas as adaptações", porque foram muitas adaptações. Em alguns lugares, eu alterei apenas uma palavra ou outra, mas, às vezes, só de tirar a palavra "não" já muda todo o sentido. Eu achei que ficaria muito chato para o espectador se houvesse algum ruído sonoro, poderia incomodar.

**No caso do livro de Kracauer, há uma grande análise e reflexão de alguns filmes, como *Metrópolis* (1927) e *O gabinete do Dr. Caligari* (1920), mas por outros filmes o autor passa mais rapidamente. Como foi esse processo de adaptação? Será que essas adaptações são reais mesmo? Eu entendo que, algumas vezes, há uma forçada de barra para conseguir realizar alguns paralelos.**

Claro. Mas, por exemplo, no caso do *Metrópolis*, eu acho assustador...

***Metrópolis* é o que faz paralelo com o *Tropa de Elite*?**

Isso. Eu lembro que, quando eu o assisti, fiquei assustado como os filmes podem ser comparados. Todo mundo sempre lembra do *Tropa de Elite* pela locução realizada pelo Capitão Nascimento. Quando eu revi o filme, percebi que ele fala muito sobre "querer o coração do Matias". E aí o Capitão Nascimento faz um discurso muito forte sobre isso. Da metade do filme para a frente existe esse discurso e há a virada dos personagens. A análise que Kracauer realiza de *Metrópolis* é muito diferente, porque são filmes muito diferentes entre si. Mas o autor também traz esta questão do coração no filme alemão, e eu achei que poderia relacionar com *Tropa de Elite*.

No livro, Kracauer fala sobre o que seria o pedido de Maria em *Metrópolis*, que no roteiro eu troquei para o Capitão Nascimento, de *Tropa de Elite*: "Na realidade, o pedido de Maria para que o coração medeie entre as mãos e o cérebro poderia muito bem ter sido formulado por Goebbels. Ele também apelou para o coração - no interesse da propaganda totalitária. No Congresso do Partido em Nuremberg, em 1934, elogiou a 'arte' da propaganda do seguinte modo: 'Possa a brilhante chama do nosso entusiasmo nunca se extinguir. Essa chama sozinha dá luz e calor à arte criativa da moderna propaganda política. Nascendo das profundezas do povo, essa arte deve sempre descer de volta a ele e encontrar lá seu poder'" (KRACAUER, 1988, p. 191). Esse foi o trecho que eu consegui absorver do texto.



E pensando no documentário *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro*, isso foi um pouco do que vimos nos quatro anos do governo Bolsonaro: sempre uma instigação nova, a criação de um inimigo novo e essa coisa de estar sempre indo para o coração, para o poder da alma coletiva. Em *Tropa de Elite*, o discurso é esse: assim que Neto é morto pelos traficantes, Matias fica abalado com a morte do amigo. Então, Matias vai até a Universidade, bate nos estudantes, acusa os estudantes de serem responsáveis pela guerra às drogas. Esse momento é um ponto-chave de virada no filme, a partir daqui fica mais forte essa busca do coração, e o filme se transforma. Na conclusão do filme, o Capitão Nascimento fala sobre isso, e no texto de Kracauer há uma comparação que eu achei possível ser feita. No roteiro, ficou desta forma: "Toda a composição denota que o Capitão Nascimento aprova o coração com o objetivo de manipulá-lo; denota que ele não desiste de seu poder, mas que vai expandi-lo sobre um campo ainda não anexado: o da alma coletiva".

Eu acho interessante que o filme *Tropa de Elite* é de 2007 e muitas coisas presentes nele se mantiveram na vida brasileira, inclusive na política. Por exemplo, Bolsonaro se referia aos seus filhos por números: 01, 02, 03 e 04. Em *Tropa de Elite*, você ouve o Capitão Nascimento chamando os militares por 01, 02, 03, etc. Além disso, é um filme que tirou muita coisa do interior dos brasileiros: "tem que ser assim mesmo com vagabundo, bandido bom é bandido morto".

No texto de Kracauer, o autor faz menção a uma série de filmes que realizam críticas sociais. Eu fiz a comparação desses filmes com o que é denominado *favela movies*. São filmes como *Cidade de Deus* (2002), que possuem uma outra narrativa. *Tropa de Elite* é quase como um intruso desse tipo de história, mostrando outro lado. E muita gente comentando: "é isso mesmo". Apareceram muitos *memes* do Capitão Nascimento depois do filme.

Eu entendo que *Metrópolis* e *Tropa de Elite* são filmes bem diferentes e distantes. Kracauer se debruça muito mais sobre *Metrópolis* do que eu me debrucei. Mas o paralelo que eu encontrei entre os filmes e achei que poderia funcionar foi essa questão do coração. Essa comparação sempre me assustou. E eu achei que inserir algum texto a mais, ou inventar um texto para fazer a relação não fazia parte da proposta. A proposta era: com base no que está no livro, quais paralelos eu consigo estabelecer?

Eu também achei um pouco assustador e inusitado o filme *O gabinete do Dr. Caligari* estabelecer paralelos com *O Escorpião Escarlata* (1993). Eu tenho consciência que foi algo forçado, mas, ao mesmo tempo, é muito curioso. Com base no recorte temporal do livro e do roteiro, os períodos batem, com uma certa aproximação. O filme brasileiro é um pouco cômico, pertence àquela loucura que estava no país no final dos anos 1980. É um filme com humor, um

pouco sensual, mas que, assim como *O gabinete do Dr. Caligari*, também tem uma personagem perdida entre meios: o que é realidade e o que é ficção? Glória (Andréa Beltrão) é a personagem principal que vai para o hospício. E o filme tem um jeito bem cômico, caligariano, a brincadeira de colocar um filme dentro do filme. E que no final tudo aquilo era uma ilusão da personagem. Ambos os filmes acabam da mesma forma: com os personagens principais internados em um hospício. Isso foi um bom ponto de partida para realizar os paralelos e o recorte

**Você poderia falar um pouco mais sobre como o personagem Capitão Nascimento entra nesse filme? Poderia comentar também sobre o título do documentário?**

Entra em comparação com *Metrópolis*. Eu acho que Capitão Nascimento é uma figura do imaginário brasileiro que se fez presente desde 2007, ano em que o filme foi lançado, até a última eleição de 2022, no Brasil. Eu também percebia muitas comparações entre o personagem e Jair Bolsonaro. Ambos são capitães e existiam muitos *memes* que comparavam os dois durante as eleições. Então, pensando no título do livro, à medida que eu sabia que Hitler era comparado a Bolsonaro, Caligari deveria ser comparado ao Capitão Nascimento. Mas essa não era a relação direta entre os filmes que eu havia traçado no roteiro, já que *O gabinete do Dr. Caligari* foi comparado com *O Escorpião Escarlate*, e *Metrópolis* foi relacionado com *Tropa de Elite*. Eu pensava: "Será que devo seguir isso ao pé da letra? Mas quem assistiu ao filme *O Escorpião Escarlate*?". Seria estranho se o título do documentário fosse *De Escorpião Escarlate a Capitão Bolsonaro*. Já *Tropa de Elite* é um dos grandes filmes do cinema nacional, teve grande público nos cinemas, grande parte da população o assistiu, ou ao menos conhece. Eu sempre achei que a comparação deveria ser entre Capitão Nascimento e Caligari, mas, quando li o livro, vi que não era possível fazer essa relação. Já com *Metrópolis*, eu achava que encaixava assustadoramente. Eu mantive o título *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro* porque chamava mais atenção. A repetição da palavra capitão também era um bom gancho para o título.

**É uma licença poética, porque, certas vezes, os filmes não se comparam, já que é uma livre adaptação.**

Exatamente. Acho que esse título já deixa claro a comparação do livro *De Caligari a Hitler* com o filme proposto. Se eu criasse outro título, acho que a comparação não ficaria tão óbvia. E, dessa forma, acho que o título *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro: uma história psicológica do cinema brasileiro* já demonstra o caminho de como foi o processo de criação do filme. É mais perceptível para o público a adaptação. Como a ideia é colocar essas informações no início do filme, de mostrar como foram feitas essas adaptações, é uma maneira

de deixar claro para o espectador: "o filme foi feito dessa forma, daqui para a frente é essa regra que o filme coloca, é isso que você vai ver". E, claro, tem uma licença poética, porque, se eu fosse muito rígido, não conseguiria sequer fazer o filme.

**Agora eu gostaria de entrar um pouco nas questões da montagem. Acho que é a próxima fase do processo criativo. Você leu o livro, fez o roteiro, assistiu a todos os filmes, fez anotações e agora esse material vai para a montagem. Como isso foi organizado? Algo que eu fiquei pensando, após ler livros e teses para a minha pesquisa, é que esse é um filme que só é possível ser realizado hoje por conta dos avanços do digital. Imagina fazer esse filme 30 anos atrás? As dificuldades de acesso aos filmes, ter que ir até os acervos e cinematecas...**

Sim, seria muito difícil assistir a todos esses filmes, como também fazer a montagem. É algo interessante de se pensar sobre os diferentes modos de produção.

Quanto ao processo de montagem, depois que eu assisti e decupei os filmes brasileiros, eu contratei um assistente de edição para selecionar os trechos dos filmes que eu havia selecionado.

Algo que fiz no *Universo Preto Paralelo* foi eu mesmo montar o filme. Para um curta, funcionou, mas, para esse filme, que eu tinha tantas dúvidas, eu achava essencial ter um montador. E ter você, Gustavo, como montador, acho que fazia total sentido para mim. Uma pessoa que eu já trabalhei, que gosto de trabalhar, é uma pessoa em que eu confio, que traz um outro olhar. Então, eu acho que fiquei mais seguro de trazer isso para você, para ter um outro olhar com base nas minhas ideias, porque eu não teria fôlego de fazer essa edição, acho que teria que ter outra pessoa para trazer outro olhar e fazer isso funcionar.

A gente já trabalhou em outros filmes. Para descrever esse processo de montagem, temos os curtas *Di Melo: o imorrível* e *Crack: repensar*. Nos dois, eu trabalhei como diretor e roteirista, e você fez a montagem. Ambos partiam de certa decupagem do que estávamos captando, da necessidade de desenhar uma linha com começo, meio e fim por meio do roteiro e ver como isso funcionava na montagem. E estar aberto à visão de uma segunda pessoa na montagem. Acho que *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro* é muito parecido. O recorte é muito extenso e complexo e precisa de um roteiro para orientar a edição. Por isso, eu tentei decupar bastante o material para facilitar, e, ainda assim, sobra bastante espaço para o montador criar, propor ideias, trazer outras situações com o material que está ali.

E é um olhar de fora que pode falar: "não, isso aqui não está funcionando, esquece". Ou então: "isso aqui funciona, aquilo funciona até melhor e tem isso". Tem muitos documentaristas

que gostam de trabalhar, gravar e montar. Acho que não é uma opção para esse filme. Eu vejo o montador como uma pessoa de criação, que emite uma segunda opinião, que traz outro olhar para essas referências, que traz suas ideias de montagem, além de identificar o que não está funcionando. E tem muita coisa que o diretor põe no papel, mas que precisa passar pela ilha de edição para ver se funciona de fato. E é melhor que seja uma segunda pessoa.

**Acho que uma diferença entre esses filmes em que trabalhamos juntos para esse que estamos realizando é o formato. Até então, trabalhamos apenas com curtas-metragens. Eu lembro que recebia o roteiro e o material. Então, eu montava uma primeira versão e nós a assistíamos juntos. Com base nessa versão, íamos cortando e afinando. No caso do *De Capitão a Nascimento a Capitão Bolsonaro*, é um pouco diferente. O filme é muito longo, é um longa-metragem. Então a montagem está acontecendo de forma blocada, estamos montando por cenas. Então, pensamos em um bloco do roteiro, com dois ou três filmes, eu faço a montagem e envio para você. E aí fica nesse vai e vem e no reajuste do material.**

Exatamente. Mas mesmo com os curtas o material era extenso. Por exemplo, *Crack: repensar* tinha 16 ou 17 horas de material captado, além dos materiais de arquivo. O primeiro corte tinha cerca de duas horas. Então, já era um trabalho exaustivo para chegar em 24 minutos.

Se for pensar nesse filme, é melhor por blocos. Os filmes que servem como material bruto têm mais de 1h30, são muito extensos. A ideia é sempre ir afinando. Também acho que cada filme utilizado pede um trabalho de montagem diferente.

**Para ter um primeiro corte de montagem desse filme levaria muito tempo.**

Exatamente. Eu tinha a ideia teórica de como construir o filme e a narrativa, mas o modo como isso é operacionalizado é diferente. Nesse filme, eu acho que a ideia de começar a montagem por blocos curtos foi boa, para checar se o filme funcionava ou não. Porque eu havia feito o roteiro, mas tinha dúvidas se funcionaria. Então, eu acho que foi uma boa ideia para o processo criativo começar com bloquinhos pequenos. E vimos, em conjunto, que isso funcionava. Foi com o processo de montagem que ficou claro para mim que o filme também funcionaria.

**Por isso que a gente começou a montagem por volta da metade do filme. Era um trecho que estava mais bem definido do que o começo do roteiro.**

Exatamente, começamos com os filmes históricos, o primeiro foi *Carlota Joaquina*. Esse trecho do roteiro era mais direto e mais claro para fazer um primeiro teste. Era um trecho em que não havia cenas documentais, apenas os filmes. Até então, eu tinha muitas dúvidas: "Será que vai funcionar?". Poderia ficar uma porcaria e aí teria que pensar em alguma outra coisa, algum outro caminho. Mas funcionou. Quando assisti à primeira edição, pensei: "Que legal, funcionou. O filme vai funcionar". Até agora eu estou gostando, pode ser que o público não goste. Antes eu tinha a impressão de que ficaria mais chato, por ter muito texto no roteiro e ser muito falado. Posso até me arrepender no futuro, mas agora estou gostando.

**O processo de montagem está acontecendo. No momento, está nas idas e vindas das alterações da montagem. Ainda não assistimos ao filme inteiro. Acredito que temos cerca de quarenta minutos de material já montado, mas ainda não assistimos juntos a tudo o que já foi feito.**

Eu gosto bastante, eu vejo alguns detalhes para alterar, mas acho que estamos no caminho. São alguns detalhes dentro dos blocos, mas até o momento está funcionando bem.

**Então, o próximo passo é ir fechando todos esses blocos. E depois devemos assistir a todo o material junto, para tentar dar mais coesão ao filme, deixá-lo mais fluido.**

Sim, porque podemos chegar em um corte de 2h30 e achar que está chato. Vamos ter que cortar e sentir o que podemos tirar. Vai ser possível perceber se faltam cenas documentais. Pode ser o contrário também.

**Ainda não dá para saber se o filme está com ritmo.**

Sim, precisamos tomar essas decisões depois de assistir ao material todo em conjunto. Nós sempre trabalhamos desta forma: editar, assistir, editar e assistir. São vários processos.

**Mas nunca trabalhamos em um filme tão longo assim. Eu lembro que o *Di Melo: o imorrível* tinha um material bruto de 20 a 30 horas. Eu fiz o primeiro corte e apresentei para você e para Alan Oliveira, também diretor. Vocês assistiram ao primeiro corte inteiro, sem ter contato anterior com o material montado. Lembro que vocês queriam assistir e eu pedia para esperar o primeiro corte. Quando ficou pronto, nós assistimos juntos. Aí fomos afinando a montagem considerando os blocos do filme. A primeira versão tinha duas horas de duração e após as reduções chegamos em 45 minutos. Continuamos afinando, retrabalhando bloco a bloco, percebendo qual funcionava ou não. Derrubamos**

**alguns blocos inteiros do documentário e chegamos no tempo final de 25 minutos. Havia um bloco inteiro sobre o disco do Di Melo que foi retirado. Pelo roteiro, a ideia do começo era trabalhar com imagens de arquivo em VHS do cantor, ideia que também não entrou na versão final do filme.**

O documentário *Di Melo: o imorrível* foi uma experiência boa, em que eu aprendi muito sobre desapegar de algo que eu já tinha em mente, porque às vezes não funciona. Eu tive a experiência de fazer um filme durante a graduação, o *Black Soul Brother*, sobre o músico Miguel de Deus. Mas ele ficou muito longo. E no *Ser campeão é detalhe: democracia corinthiana*, tivemos outra experiência, a de encurtar bastante o documentário. Tivemos certo sucesso ao desapegar de algumas ideias e fazer o filme circular.

No caso do *Di Melo: o imorrível* também houve essa coragem para exercer o desapego. Quando se corta algo de um filme, o que está presente ganha mais força. É necessário o desapego. Por isso eu acho importante a figura do montador, porque quem está idealizando o filme, como o diretor e o roteirista, às vezes tem ideias fixas que não funcionam e é necessário que uma pessoa de fora e de confiança perceba isso. Claro, é sempre possível rebater. Mas acho ótimo ter essa visão de fora. Tanto no *Di Melo: o imorrível* como no *Crack: repensar*, eu dividi a direção, o primeiro com Alan Oliveira, e o segundo com Felipe Crepker. Nos dois filmes, você fez a montagem. Lembro que nas discussões, muitas vezes, nós, os diretores, deixávamos para você resolver algo que não era consenso entre a gente, e você resolveu muita coisa como diretor nesses filmes. Trazia algumas soluções que os dois diretores não conseguiam enxergar. Como eu e você trabalhamos há muito tempo juntos, acho que o trabalho que você faz é de montagem e de criação. Eu proponho algo e, com o processo de montagem, você devolve o que é possível baseado na proposta ou sugere outro caminho. Existem várias formas de organizar o processo de montagem, eu gosto de trabalhar assim.

**Sobre os resultados do documentário após as primeiras montagens, está diferente do que você imaginava ou você sequer imaginava algo?**

Eu tinha uma ideia, imaginava algumas coisas. Mas, sinceramente, estou muito feliz como está. Eu tinha uma expectativa e confiava muito no seu trabalho. Tentei fazer tudo certo no roteiro, mas não sabia exatamente o que viria após a montagem. E, na verdade, superou as expectativas, está funcionando muito bem. No meu mestrado, tinha um professor que falava que a criação e o desenvolvimento de uma ideia era como cozinhar: você começa fazendo uma coisa, aí você experimenta, vê o que está faltando, coloca um pouco mais, etc. Acho que a gente está nesse processo e tem funcionado. Assistindo, provando e acertando.

**Gostaria que você falasse um pouco sobre o contexto de produção desse filme. Quando você teve as primeiras ideias, Bolsonaro ainda não era presidente, não era sequer candidato à presidência. Atuava como deputado federal. Você acha que o contexto social e político do país impacta nos modos de produção do filme?**

Ainda não era candidato, mas já estava se anunciando. Quando fiz o *Universo Preto Paralelo*, ele ainda não tinha sido eleito. No primeiro festival em que o filme foi exibido, acho que foi o FESTin – Festival de Cinema Itinerante da Língua Portuguesa, em 2017, ainda não havia candidatura oficial, mas ele já falava sobre isso. Já no último festival em que o filme foi premiado, o Festival do Rio, de 2018, a exibição ocorreu uma semana após o resultado das eleições. Aconteceram muitas coisas do ponto de vista social e político no país nesse período e foi interessante observar a reação do público. O filme foi exibido no Cine-PE - Festival Audiovisual, em 2018, no meio do ano, antes das eleições. Foi uma catarse para a plateia. Era um público de festival de cinema, poderia até ter um ou outro bolsonarista, mas a maioria tinha um pensamento crítico ao que o Bolsonaro propunha. Já no Festival do Rio, a exibição aconteceu no fim do ano, uma semana após ele ganhar a eleição para a presidência, o clima no cinema era baixo-astral, porque já era outro contexto. O filme terminava com referências a Tiradentes, imagens de pessoas torturadas e o áudio de Bolsonaro durante a votação do *impeachment* de Dilma, o clima no cinema ficou horrível. Foi uma experiência muito doida perceber a reação do público nesses dois festivais, em diferentes contextos. E imagino que assistir ao *Universo Preto Paralelo* hoje deve ser uma outra sensação para o público. Mas acho que fugi um pouco da pergunta, acabei falando mais sobre contexto de recepção.

**Eu me refiro ao contexto da produção do filme De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro, sobre o ato de realizar o documentário mesmo. Você acabou de falar que no Universo Preto Paralelo, a recepção do público se alterou de acordo com o contexto do país. No caso desse outro filme, o contexto mudou muito durante a produção. Durante as primeiras ideias, Bolsonaro ainda não era presidente. Ele acaba ganhando as eleições, se torna presidente, tem uma pandemia no meio do caminho, o fascismo e o negacionismo cresceram. Eu sentia uma raiva, durante este período, eu percebia que utilizava a montagem do filme como forma de extravasar contra esses fatores. Havia também, em 2022, uma tensão quanto à possibilidade de ele se reeleger, o que não aconteceu. E, agora, o filme deve ser finalizado em 2024, já sem Bolsonaro no poder. Você acha que esses fatores alteram o processo de produção do filme? Ou acha que o filme mesmo pode mudar de acordo com esses contextos?**

Tudo isso que você falou faz sentido. Eu gostaria de ter lançado esse filme antes das eleições de 2022 e sofria muito com isso. Quando realizei o *Universo Preto Paralelo*, eu não tinha orçamento de editais e fiz o filme porque eu queria dizer alguma coisa. Foi o jeito que eu encontrei, com poucos recursos e materiais de arquivo, para dizer algo. Mas não mudou nada, Bolsonaro acabou ganhando. Tive a experiência de ver pessoas próximas a mim que assistiram ao filme, acharam legal, mas acabaram votando em Bolsonaro. Nem sempre o filme é uma ferramenta de mudança social, isso depende muito. Normalmente, o discurso fica dentro de uma bolha. Mas fiquei muito satisfeito em fazer esse filme.

No caso do *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro*, é a mesma coisa. Eu tinha vontade de lançar antes das eleições de 2022, mas não tivemos condições para isso por conta das coisas da vida, por tudo que aconteceu no país, por eu ter que me dedicar a um trabalho corporativo, que é o que me sustenta. Também tive uma filha nesse período, você teve as suas mudanças de vida, o seu trabalho como editor de vídeo em uma produtora, e nós não conseguimos articular tudo isso com a produção do filme. Ainda mais um filme como esse, realizado com recursos próprios. Acabamos fazendo o que era viável. E pela nossa experiência com curtas-metragens, sabemos como é difícil.

O recorte temporal do filme é algo pensado: realizar uma análise até a eleição de Bolsonaro, como no livro de Kracauer, no qual o autor vai até a ascensão de Hitler. A partir da eleição do Bolsonaro, pode existir outra leitura. Então, o roteiro e o filme podem ter outro tipo de recepção. Acho que teria uma recepção antes da eleição, vai ter uma outra recepção quando sair em 2024 e teria outra recepção se Bolsonaro tivesse sido eleito. Mas o filme é o mesmo. Então, acho que é mais o contexto de recepção do que de produção. Isso que você falou de descontar no filme, acho que o texto de Kracauer segura um pouco. Não dá para colocar o que eu quero só para falar mal dele, porque eu tenho o limite do que está no livro e que foi para o roteiro. O livro de Kracauer termina com a chegada de Hitler ao poder, e o roteiro finaliza com a chegada de Bolsonaro. Desde 2018, existem várias imagens dele, mas é outro período, que não cabe no filme, por conta das limitações que foram impostas. Talvez, no final do filme, possa entrar algumas imagens relativas ao que foi o governo Bolsonaro, como nos créditos, por exemplo.

Um filme que mexeu muito comigo, ao qual assisti novamente nessa pesquisa, foi *Terra em transe* (1967). O personagem Porfirio Díaz é muito parecido com Bolsonaro. Foi diferente a minha recepção ao assistir ao filme antes da eleição de Bolsonaro e ao assisti-lo novamente depois da eleição, na pandemia. Que porrada, que filme genial! Acho que reassistir a filmes



acaba mudando muito a recepção. Na época em que *Terra em transe* foi lançado, durante a ditadura, imagino que também tenha havido outro tipo de recepção.

Acredito que os filmes, normalmente, demonstram um recorte do país. *Tropa de Elite* até hoje é um marco do cinema brasileiro, mas existem vários outros filmes, como *Que horas ela volta?* (2015), *Guerra de Canudos* e *O que é isso, companheiro?*, que são filmes que falam de um momento muito específico do cinema brasileiro e da sociedade brasileira, sobre o que estava acontecendo. Até os *blockbusters*, como os filmes de riqueza, por exemplo, *Tô Ryca* (Pedro Antonio, 2016) e *Um suburbano sortudo* (Roberto Santucci, 2016). Talvez, quando finalizarmos o documentário, será um retrato do que está se passando no Brasil agora. Por mais que tenha sido idealizado anteriormente, com todo esse período que se passou de produção, vão mudando algumas coisas que são o retrato desse momento. Independentemente do que vai acontecer posteriormente, de qual presidente será eleito, fica registrado um retrato momentâneo, que já é algo muito rico.

**Sim, porque os filmes brasileiros presentes no documentário já são um retrato de um período. E aí você junta esses filmes para criar um novo retrato, um panorama de um período.**

Exato. Eu sempre tive a ideia de fazer um documentário só utilizando filmes de ficção. No primeiro momento, eu pensava em algo mais documental, mas lendo o texto do Kracauer vi que não seria possível.

Diversas situações do que acontecia na sociedade brasileira refletiram em alguns tipos de filmes que tiveram muito sucesso. O que o Kracauer chama de filmes de fortuna encontra um paralelo com o que foi feito aqui no Brasil por volta de 2016. É impressionante, são três ou quatro filmes com praticamente a mesma história, todos foram sucesso de bilheteria em um momento que o país vivia uma crise. Na área da música, por exemplo, o *funk* ostentação cresceu até 2016, mas, com a crise, esse perfil da ostentação desapareceu. O tipo de música que se ouve, o tipo de filme a que se assiste, tudo isso fala sobre a sociedade.

**Agora, gostaria de conversar um pouco sobre a questão dos direitos autorais. Os direitos do livro *De Caligari a Hitler*, de Kracauer, é algo que você já conseguiu, mas foi um processo muito demorado. Foi difícil até para localizar os detentores dos direitos. Você poderia contar como foi esse processo?**

Claro, tenho uma troca de *e-mails* que mostra todo esse caminho. A versão que eu tinha do livro era da editora Jorge Zahar, que foi comprada pela Companhia das Letras. Entrei em

contato com a Companhia das Letras, que indicou uma pessoa da Editora da Universidade de Princeton<sup>19</sup>.

### **Então a Companhia das Letras não podia ceder os direitos autorais?**

Não, porque ela não detinha mais os direitos, já que não tinha reeditado o livro. E aí indicaram uma pessoa da Universidade de Princeton, Inez Horst, diretora de contratos e de direitos. O primeiro *e-mail* que enviei foi em 27 de setembro de 2021. Ela informou que os direitos desse livro pertenciam a uma espécie de ONG, já que Kracauer não tinha herdeiros. O nome da instituição era New York Association for New Americans (NYANA). No entanto, a NYANA foi dissolvida e acabou virando algo como um banco. Entrei em contato com a NYANA, que auxilia imigrantes, mas é uma empresa mesmo, não é mais uma ONG. Antigamente, auxiliavam imigrantes judeus.

Entre em contato também com a editora alemã, chamada Suhrkamp Verlag. Eu entrei em contato com ambas e expliquei o projeto. Teve muita demora, devido às pessoas não saberem o que fazer. Mas continuei insistindo e mandando *e-mails*. Eu expliquei que o filme era independente, que não tinha verba nenhuma e que era parte da pesquisa do seu mestrado. Acho que o primeiro *e-mail* para a editora alemã foi em 7 de fevereiro de 2022. A resolução se deu em abril, então foram cerca de três meses até a resolução. Mas, anteriormente, houve dificuldade para encontrar a NYANA, falar com eles, mandar *e-mail* para a presidenta do banco. Ninguém entendia nada. A diretoria da NYANA não sabia como proceder.

Então, eu evidenciei essa situação para as editoras. Ambas foram copiadas no mesmo *e-mail*, Suhrkamp Verlag e Editora da Universidade de Princeton, e se colocaram à disposição para dar suporte ao projeto, de forma que não iriam colocar nenhum impedimento ou restrição em relação ao direito autoral do livro. Eu acho que uma parte crucial era ter essa autorização das editoras, tanto da Suhrkamp Verlag, como de Princeton. Mas levou um tempo, esses três meses foram só a negociação final. Quando o filme estiver finalizado, gostaria de encaminhá-lo tanto para a Suhrkamp Verlag como para a Editora da Universidade Princeton. E, caso seja interessante para as editoras, elas podem entrar como apoio no filme.

**E quanto aos direitos autorais dos filmes brasileiros, como você pensa nessa questão?**

---

<sup>19</sup> Princeton University Press.

Dentro das nossas possibilidades, eu penso em criar um *e-mail* padrão para as produtoras detentoras dos filmes que eu gostaria de usar. Já fiz uma lista com as produtoras responsáveis por esses filmes. Então, eu gostaria de apresentar a proposta do filme e pedir uma autorização para utilização de trechos que totalizem até quatro ou cinco minutos. Gostaria de não detalhar os trechos, para que a gente tenha uma certa liberdade para trabalhar.

E ainda estou na dúvida, por conta da inexistência de recursos para o filme, se sugiro um valor padrão ou se tento isso gratuitamente, como forma de apoio. Acho justo oferecer um valor financeiro, mas teria que fazer algumas contas, pois são cerca de 60 filmes. Então, precisa ser algo que caiba no orçamento, que ainda vai ter outros custos, como sonorização, mixagem e finalização, mas gostaria de negociar com as produtoras.

### **E em caso de negativa de alguns filmes, como você pensa em proceder?**

Teria que avaliar se dá para tirar o filme, se dá para tirar o bloco de filmes, ou se tira o texto como conteúdo, ou ainda a possibilidade de realizar uma adaptação artística. Acho que depende da quantidade de negativas. Se for a recusa de um filme só, acho que tudo bem. Mas e se forem 10 filmes, faz sentido tirar? E se for *Tropa de Elite*? Como é que eu tiro *Tropa de Elite*? Dá para recriar alguma coisa, criar um outro nome, de modo que o público entenda a referência. Talvez com *Tropa de Elite* funcione, mas para outros filmes que não são tão fortes no imaginário das pessoas, talvez não funcione.

Eu acho que isso faz parte do processo do formato documentário. Pelas minhas experiências com curtas, às vezes você pensa em um monte de imagens e precisa ir adaptando essas imagens de acordo com as negociações dos direitos autorais. No *Crack: repensar*, uma série de cenas de arquivo caíram porque o filme não possuía verba para licenciar os direitos, eram muito caras.

Mas tenho pensado em conseguir a liberação dos direitos desses filmes e, caso contrário, arrumar alguma solução criativa, como recortar a imagem, pixelizar, trocar a cor, colocar algo semelhante àquilo. Ainda não sei o que fazer caso não consiga os direitos de *Tropa de Elite*, mas gostaria de pensar algum tipo de solução como essas. Por exemplo: criar quatro ou cinco imagens com inteligência artificial que podem, eventualmente, virar parte da linguagem do filme. Será que é algo que faria sentido? Ainda não sei, mas são possibilidades. Ou, então, pegar um fotograma do filme e trabalhar com alterações, como inserção de textos que façam referências ao filme, por exemplo, alterar o nome para Bope de Elite, acho que pode ficar claro.

Mas acho que se eu fosse esperar todas essas burocracias para começar a montagem, o filme estaria parado. Eu acho que estamos em um processo avançado na montagem, fica mais

fácil de mostrar para as produtoras uma ideia do que está sendo o filme. E eu entendo o uso desses filmes não como uma crítica, mas como uma espécie de ode ao cinema brasileiro, um elogio, pois o filme está contribuindo com algo. Então, na maioria das vezes, esses filmes são apresentados mais como um retrato de algum momento, e não vistos criticamente pelo documentário. Acho que os filmes que são alvos de críticas mais contundentes podem ser mais difíceis para conseguir a autorização de uso, mas é um passo de cada vez.



## 2. Capítulo 2

### ***Found footage*: reciclagem de materiais de arquivo**

#### 2.1 As primeiras compilações

Neste capítulo, pretendemos realizar um estudo acerca do uso de materiais de arquivos alheios em obras cinematográficas, tendo como base o conceito *found footage*. Com o intuito de compreender tanto o desenvolvimento destes filmes quanto as formulações teóricas inseridas neste campo de estudo, almejamos traçar um histórico do termo, bem como problematizar algumas nomenclaturas relacionadas ao *found footage*, como cinema de compilação, apropriação, colagem, reciclagem e arquivologia. Tal reflexão será pautada nas ideias elaboradas por Jay Leyda, William Wees e Catherine Russell, entre outros autores e autoras que se dedicaram a refletir sobre o tema. Como forma de pensar a articulação de diferentes materiais de arquivos por meio da montagem, será produzida uma análise do filme *História do Brasil* (Glauber Rocha e Marcos Medeiros, 1974), documentário experimental que dialoga com *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro*, visto que ambos são constituídos inteiramente por materiais de arquivos e buscam realizar um panorama sócio-político-cultural do cenário brasileiro.

O *found footage* consiste em reciclar, redefinir, reprocessar e ressignificar materiais de arquivos alheios em obras cinematográficas. Definido por intermédio da montagem, o *found footage* ultrapassa as funções meramente ilustrativas e propõe novos sentidos e novas narrativas ao fazer com que tais materiais de arquivos sejam justapostos, de forma que dialoguem ou se choquem. É importante ressaltar que não há um consenso quanto ao uso do termo e é difícil definir as obras cinematográficas que utilizam materiais de arquivo e podem ser classificadas como *found footage* (MACHADO, 2020; CABRAL, 2019; ADRIANO, 2018; FERNANDES, 2013; BARROS, 2011).

As obras audiovisuais que utilizam materiais de arquivos de terceiros enfrentam questões de cunho ético e judicial. O debate se estende para as fronteiras dos direitos autorais, na medida em que certos filmes optam por obter a cessão destes direitos pelos caminhos legais e financeiros, enquanto outros adotam uma prática mais ligada ao cinema de guerrilha, já que se apropriam destes materiais sem o consentimento de seus autores. São obras de baixo ou nenhum orçamento e que, desta forma, não dispõem de verba para a liberação e aquisição dos

direitos autorais. São filmes que adotam uma postura mais subversiva e utilizam a apropriação destes materiais como linguagem e como forma de desafiar o sistema midiático vigente. Vale ressaltar que tais obras podem sofrer sanções legais e que esbarram em diversos limites do circuito comercial.

A prática de se apropriar de materiais de arquivo cinematográficos alheios com o intuito de produzir novos filmes existe desde os primórdios do cinema. Assim que as primeiras películas produzidas pelos Lumières, Pathés e Thomas Edison adentraram o circuito comercial, uma série de versões foram produzidas por meio de rearranjo e recombinação de suas cenas, sendo apresentadas ao público como novos produtos, ainda que sem prévio conhecimento e autorização dos criadores originais (LEYDA, 1964).

Embora a experiência seja antiga, somente em 1964 foi realizado o primeiro estudo mais robusto dedicado a compreender a apropriação de imagens e sons em obras cinematográficas. Em *Films beget films* (1964), Jay Leyda revela surpresa ao perceber que, até então, não havia um termo apropriado para este tipo de produção. Para o autor, nomenclaturas como cinema de arquivo<sup>20</sup>, cinema de biblioteca<sup>21</sup> ou cinema de banco de imagem<sup>22</sup> eram ambíguas ou insuficientes para expressar a dimensão destas obras. Em tom espirituoso, Leyda convida o leitor a sugerir um termo adequado. Por fim, opta pela ideia de “cinema de compilação”<sup>23</sup> para se referir a um conjunto de filmes pautados na utilização de materiais de arquivo, sobretudo no campo histórico. São obras que apresentam o desenvolvimento de ideias ao articularem materiais do passado por intermédio da montagem, notadamente os cinejornais (*newsreels*), que se caracterizavam pela compilação de diversas notícias e cenas de atualidades sobre temas variados. Este formato pode ser considerado a principal fonte de imagens em movimento do gênero documental entre o início do século XX até 1960 (LEYDA, 1964).

Esta manipulação (da realidade), qualquer que seja o seu motivo — arte, propaganda, educação, publicidade — normalmente tenta esconder-se para que o espectador veja apenas a “realidade” — isto é, especialmente a realidade organizada que segue o propósito dos realizadores dos filmes. Até o cinejornal semanal passa por esse processo antes de atingir seu público crédulo. Com propósitos mais amplos e profundos, o mesmo processo é aplicado aos montes de lixo dos cinejornais passados,

---

<sup>20</sup> Nossa tradução do termo “archive films”.

<sup>21</sup> Nossa tradução do termo “library films”.

<sup>22</sup> Nossa tradução do termo “stock-shot films”.

<sup>23</sup> Nossa tradução do termo “compilation films”.

que constituem o material básico do *cinema de compilação*. Estou interessado tanto no propósito quanto no processo (LEYDA, 1964, p. 10, nossa tradução)<sup>24</sup>.

O termo publicidade está associado ao desenvolvimento dos meios de comunicação e às mudanças impostas pela Revolução Industrial. A palavra deriva do francês, *publicité*, com o sentido de tornar algo público. No decorrer do tempo, adquiriu conexões mais ligadas ao mercado e ao consumo. Em contraposição a estes, a propaganda permanece no âmbito da ideologia, tendo seus períodos mais significativos durante a Segunda Guerra Mundial, sobretudo com a emergência do nazismo, na qual foi utilizada como arma política-ideológica. Atualmente, a publicidade e a propaganda se completam de modo que é difícil distingui-las, pois ambas operam no desenvolvimento de estratégias de comunicação persuasiva (PAVARINO, 2014).

Jay Leyda aponta para dois exemplos, ainda anteriores aos cinejornais, no qual a manipulação dos materiais de arquivo gerou novos produtos cinematográficos. Em 1898, Francis Doublier, cinegrafista e exibidor das produções dos irmãos Lumière, utilizou algumas tomadas pré-existentes realizadas pelos inventores do cinematógrafo e as organizou de forma que adquirissem uma nova narrativa. Tendo em vista o grande interesse do público pelo caso Dreyfus, escândalo político francês que levou à prisão seu capitão do exército, Doublier realizou uma montagem que sugeria a trajetória de Alfred Dreyfus, desde a atuação como militar, na França, até a sua prisão. A narrativa é fortalecida não só por conta dos comentários em textos produzidos para o filme, mas, sobretudo, pela imaginação do público, que era levado a raciocinar daquela forma em função da associação de imagens proposta pela montagem (LEYDA, 1964).

Em 1902, Edwin S. Porter utilizou de sua engenhosidade ao realizar o filme *A vida de um bombeiro americano* (1902). O cineasta recorreu a cenas documentais dos arquivos de Thomas Edison para elaborar uma narrativa ficcional. Ao se deparar com diversos registros de imagens em movimento que representavam o cotidiano dos bombeiros (Figuras 25 e 26), Porter

---

<sup>24</sup> *This manipulation (of reality), no matter what its motive — art, propaganda, instruction, advertisement — usually tries to hide itself so that the spectator sees only 'reality'— that is, the especially arranged reality that suits the film-maker's purpose. Even the weekly newsreel goes through this process before reaching its credulous audience. With wider and deeper purposes the same process is applied to the slag-heaps of past newsreel that is the basic material of the compilation film. I am interested in both purpose and process.*



optou por se apropriar destas cenas e associá-las, por intermédio da montagem, a uma ideia central: mãe e filha sendo salvas de um incêndio pela corporação (LEYDA, 1964).



Figura 25

Fonte: *A vida de um bombeiro americano*

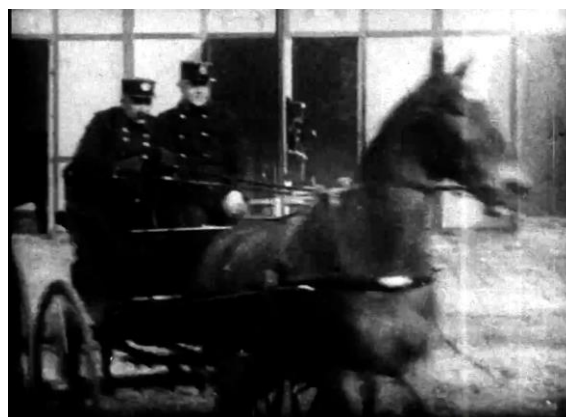


Figura 26

Fonte: *A vida de um bombeiro americano*

A produção de filmes pautados na compilação adquiriu maior expressão no contexto da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Diversas obras foram realizadas pelos governos dos países envolvidos e são consideradas parciais e desonestas, na medida em que as nações intrínsecas ao confronto manipulavam as informações e as narrativas de acordo com seus interesses. As primeiras formas de propaganda ideológica no cinema começaram a ser testadas, sobretudo, em um período mais próximo ao fim do confronto. Por outro lado, a Segunda Guerra Mundial foi toda permeada pela propagação de valores ideológicos nas produções audiovisuais do período. "Cada avanço foi refletido com sensibilidade em todas as formas de filmes, documentário e ficção, cinejornais editados, re-editados e re-re-editados"<sup>25</sup> (LEYDA, 1964, p. 49, nossa tradução). A múltipla utilização de materiais de arquivo neste contexto seria impensável e impraticável no conflito anterior. Entre alguns exemplos de compilações produzidas nestes períodos estão: *European Armies in Action*, *The Military Power of France* (Pathé Frères), *America's Answer* (Edwin Glenn, 1918) e *Under Four Flags*<sup>26</sup> (LEYDA, 1964).

Jay Leyda destaca o papel de Esther Schub como restauradora, pesquisadora, montadora e diretora do filme intitulado *A queda da dinastia Romanov* (1927). A realizadora soviética recorreu a materiais de arquivos cinematográficos pertencentes ao período da Primeira Guerra Mundial e aos tempos que antecederam a Revolução Russa, em 1917. Além da intensa pesquisa

<sup>25</sup> *Each advance was sensitively reflected in every form of film, documentary and fictional, newsreel edited, re-edited and re-re-edited.*

<sup>26</sup> Há dificuldades em identificar a autoria destas obras de compilação, pois grande parte de suas produções eram realizadas pelos órgãos governamentais.

de cinejornais que remetem a esta época, os quais foram submetidos a processos de restauração por suas péssimas condições de utilização, a autora recorreu a filmes caseiros privados da realeza russa (LEYDA, 1964). Eduardo Morettin indica o pioneirismo promovido por Schub<sup>27</sup> na produção de filmes com materiais de arquivos. Ressalta também o papel da montagem, responsável por utilizar cenas que representavam a exaltação do czarismo russo e subvertê-las em efeito contrário por intermédio de justaposições, como a transpiração, proveniente da dança, percebida em cenas de bailes da realeza (Figura 27) associadas ao suor dos trabalhadores no campo (Figura 28) (MORETTIN, 2017).



Figura 27

Fonte: *A vida de um bombeiro americano*



Figura 28

Fonte: *A vida de um bombeiro americano*

Além do grande volume de obras relacionadas às Guerras, existiram outras formas de produção de cinema de compilação, como as biografias, exemplificadas por *Pancho Villa* (1914) e *Pope Pius XI* (1933); as retrospectivas anuais, como *Tempus Fugit 1929-1930* (Empire News Bulletin, 1930) e *Look Back in 1930! Do you remember?* (Pathé News, 1930); as obras dedicadas às memórias de um período, por exemplo, *The March of Movies* (Terry Ramsaye, 1927), filme metalinguístico composto por trechos de cinejornais e de filmes de ficção, com o intuito de evidenciar as duas primeiras décadas do cinema (LEYDA, 1964); e também as dotadas de senso crítico, como a realizada pela Associação Popular do Filme de Arte, em 1928, na Alemanha, que, por intermédio de efeitos na montagem, tingiu de vermelho uma compilação de cinejornais produzidos pela UFA, órgão estatal dedicado à propaganda ideológica por intermédio do meio cinematográfico (KRACAUER, 1988).

Os artistas que trabalharam com estes materiais nos surpreenderam tantas vezes com aquilo que pensávamos ser familiar e desgastado que podemos ter a certeza de que,

<sup>27</sup> Eduardo Morettin adota a grafia Esfir Shub.

enquanto os artistas continuarem a trabalhar desta forma, as novidades serão infinitas. Embora a maior parte de seu material já esteja no filme, há um potencial ilimitado à espera de qualquer artista com algo que precise dizer (LEYDA, 1964, p. 140, nossa tradução)<sup>28</sup>.

Ao traçar perspectivas sobre o cinema de compilação, Leyda acredita que o termo ainda será pautado por filmes que priorizem o desenvolvimento de ideias, com características de ensaios cinematográficos, e como forma de propaganda. No entanto, a ausência de limites para a utilização de uma quantidade cada vez maior de materiais de arquivos favorece uma ampliação aos propósitos deste tipo de produção audiovisual (LEYDA, 1964).

## 2.2 *Found footage*: reciclagem de imagens e sons

O termo cinema de compilação predominou neste campo de estudo até cerca de 1990, período em que as pesquisas sobre o tema se amplificaram por meio das reflexões de William Wees sobre o *found footage*. Em *Recycled Images: the art and politics of found footage films* (1993), o conceito adquire maior amplitude e extrapola o cunho histórico da compilação, proposto por Jay Leyda, ao ser relacionado a outros formatos audiovisuais, como o documentário, o cinema experimental e o videoclipe.

Pautado na ideia de reciclagem das imagens, o autor considera que apenas o fato de certas obras contarem com materiais de arquivo não é suficiente para que elas sejam consideradas como filmes de *found footage*<sup>29</sup>. Com o intuito de aprofundar o conceito, o teórico expõe que este modo de produção fílmica deve ter como protagonista os próprios materiais de arquivo, já que eles devem se constituir como o principal ponto de interesse destas obras. Ademais, o *found footage* encontra na montagem e na colagem os elementos centrais para a reciclagem de imagens e sons alheios, com o intuito de promover sentidos artísticos e políticos. São filmes que, por intermédio destes materiais, realizam referências a si mesmos e também à

---

<sup>28</sup> *Artists who have worked with these materials have surprised us so often with what we thought was familiar and worn that we may be sure that, as long as artists continue to work in this form, there is no end to its newness. Though most of his material is already on film, there is a limitless potential waiting for any artist with something he needs to say.*

<sup>29</sup> *There are many films with found footage that are not, strictly speaking, found footage films* (WEES, 1993, p. 3). A frase em inglês adquire maior força dada a repetição da palavra *found footage*, primeiramente associado à ideia de materiais de arquivo e, posteriormente, ao conceito propriamente dito. *Há muitos filmes com materiais de arquivo que não são, estritamente falando, filmes de found footage* (WEES, 1993, p. 3, nossa tradução).

indústria midiática, da qual se apropriam dos elementos audiovisuais para a reciclagem (WEES, 1993).

É interessante ressaltar como esta ideia de reciclagem estava conectada às mídias que se apresentavam em suportes físicos, sobretudo nos tempos que preconizavam o advento das tecnologias digitais. Desta forma, poderiam ser reutilizados ou reciclados tanto do ponto de vista de sua materialidade quanto pela perspectiva de seu conteúdo. Os filmes impressos em rolos de celuloide se transformavam em uma espécie de sucata após finalizarem o circuito comercial, dada às dificuldades de preservação e armazenamento. Uma prática comum para o reaproveitamento deste material consistia em sua fragmentação em fios para a confecção de vassouras. Por outro lado, no âmbito da produção cinematográfica, havia a possibilidade de retrabalhar e reutilizar estes celuloides com a intenção de gerar novos produtos audiovisuais, ainda que a prática fosse inabitual. Ao se deparar com distintos pedaços de filmes que teriam como destino a lata de lixo, Bruce Conner reutilizou e reorganizou estes materiais utilizando da montagem e os reciclou sob a forma de uma nova obra cinematográfica: *A movie* (1958). Ao associar trechos de filmes com diferentes estilos, propósitos e conteúdos, o diretor criou uma narrativa experimental (HAYASHI, 2016).

### 2.3 Um filme

*A movie* possui, aproximadamente, 12 minutos de duração. No início, os créditos com o título do filme e o nome do diretor aparecem alternadamente e ocupam praticamente toda a tela. Em seguida, uma contagem regressiva iniciada no número 10 (Figura 29) é interrompida ao chegar no número 4. A cena que se segue é a de uma mulher sentada de perfil, com poucas roupas e os seios à mostra. Ela retira de forma lenta suas meias pretas dispostas acima do joelho (Figura 30). A imagem proveniente de algum filme erótico é interrompida pela contagem regressiva retomada a partir do número 3 (Figura 31). A expectativa de que o filme comece resulta em um irônico anticlímax com a inserção de uma tela com o título "*The end*" (Figura 32). Após esta espécie de brincadeira com o deslocamento do crédito final para o início, o filme começa de fato.



Figura 29  
Fonte: *A movie*



Figura 30  
Fonte: *A movie*



Figura 31  
Fonte: *A movie*



Figura 32  
Fonte: *A movie*

A primeira sequência é composta pela justaposição de diversas cenas de filmes que remetem ao gênero faroeste. Em um plano aberto é possível observar uma fileira de pessoas montadas em cavalos correndo no topo de uma colina (Figura 33). Os cortes propostos pela montagem sugerem uma ideia de aproximação, à medida que os planos se fecham conforme as cenas são elencadas (Figura 34). Ainda que pertencentes originalmente a diferentes filmes, a justaposição de cenas que se atêm a um mesmo tema, por exemplo, cavalos, carroças e charretes, adquire certa unidade. Apesar da grande variação de planos, a montagem propõe fluidez ao respeitar o eixo cinematográfico e selecionar somente cenas em que o movimento dos objetos acontece da esquerda para a direita. Esta sequência é finalizada por um corte preciso entre imagens similares, nas quais a cena de uma carroça vista por uma câmera posicionada no chão (Figura 35) é justaposta à uma outra em que um carro é registrado da mesma maneira (Figura 36). Neste ponto, há uma virada temática e são elencadas diversas cenas que retratam automóveis de corrida em alta velocidade. Uma sequência de acidentes automobilísticos é

evidenciada até que um carro cai em um penhasco. Novamente "*The end*". Mas o filme não termina.



Figura 33  
Fonte: *A movie*



Figura 34  
Fonte: *A movie*



Figura 35  
Fonte: *A movie*



Figura 36  
Fonte: *A movie*

Em um exercício criativo, Conner continuou o jogo lúdico com os materiais de arquivo. Em uma de suas sequências mais célebres, *A movie* explora a associação de cenas distintas para desenvolver uma linha narrativa: por meio de um periscópio (Figura 37), o capitão de um submarino (Figura 38) avista uma mulher de *lingerie* (Figura 39) e acaba apertando um botão para disparar um míssil que culmina em uma grande explosão nuclear (Figura 40). Este fato provoca imensas ondas que derrubam surfistas e barcos, seguidas por cenas de diversos acidentes aquáticos, motociclísticos e aéreos, em um cenário caótico.



Figura 37  
Fonte: *A movie*



Figura 38  
Fonte: *A movie*



Figura 39  
Fonte: *A movie*



Figura 40  
Fonte: *A movie*

## 2.4 O produto finalizado como material bruto

Considerando a ampla variedade de formas criativas, os filmes de *found footage* exploram diferentes maneiras para lidar com os materiais de arquivo que vão além da proposta de *A movie*. Com o intuito de preservar os aspectos fílmicos, históricos e sociais, certas obras apresentam tais materiais na íntegra, sem edição, como *Urban Peasants* (Ken Jacobs, 1975), que elenca diversos filmes caseiros produzidos em 16mm, entre 1930 e 1940, por um familiar do diretor. No entanto, é mais comum que os realizadores optem por se apropriar e retrabalhar tais materiais por intermédio de diferentes técnicas, como as alterações no tempo de reprodução, a repetição de imagens ou ainda a apresentação destas imagens em *looping*. Por muitas vezes, os aspectos visuais também são retrabalhados pela evidência das cores ou das texturas dos materiais, como a granulação na película e as linhas inerentes ao vídeo e à televisão, além da possibilidade de alteração dos materiais, de forma física ou durante a edição, causadas por riscos, rabiscos e rasuras (WEES, 1993).



Ao reciclar trechos do filme *The apple-knockers and the coke* (1948), o curta-metragem *Marilyn times five* (Bruce Conner, 1973) altera a percepção de seu conteúdo original. Enquanto o primeiro se aproxima da ideia do erotismo e da sensualidade ao revelar os movimentos desnudos de Arline Hunter, atriz que foi posta em evidência por conta de sua semelhança física com Marilyn Monroe, o segundo busca reverter tais características por intermédio da manipulação do material de arquivo. Ao trabalhar com a repetição de imagens, colocá-las em forma de *looping* e evidenciar a excessiva granulação do material fílmico, o erotismo adquire camadas de estranhamento e artificialidade (WEES, 1993).

E isso, eu argumentaria, é o efeito de todos os filmes *found footage*. Quer preservem as imagens na sua forma original, quer as apresentem de formas novas e diferentes, convidam-nos a reconhecê-las como *found footage*, como imagens recicladas e, devido a essa autorreferência, encorajam uma leitura mais analítica (que não exclui necessariamente uma maior apreciação estética) do que a filmagem originalmente recebida (WEES, 1993, p. 11, nossa tradução)<sup>30</sup>.

A reciclagem proposta por Wees também pode ser observada no livro de Nicolas Bourriaud, denominado *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo* (2004). No mercado audiovisual, o termo que intitula a obra é designado para representar uma série de processos técnicos ao qual um produto audiovisual é submetido após a produção (compreendida como a fase de captação das imagens e sons). A pós-produção engloba a montagem; a inserção de materiais de arquivos e locuções; a aplicação de artes animadas, elementos gráficos e legendas; a sonorização e mixagem; o tratamento de cor; e a adição de efeitos especiais. O autor amplia as possibilidades do termo ao relacioná-lo a uma série de obras e artistas, não necessariamente da esfera do audiovisual, que se pautam na reciclagem para confecção de novos produtos artísticos.

Bourriaud ressalta que tais obras não partem mais de uma matéria-prima, ou de um material bruto, para ganhar formas por meio das ideias de seus artistas. Na realidade, as suas criações emanam da apropriação, manipulação e reordenação de objetos e produtos culturais já finalizados e disponíveis para utilização e apreciação do público. Estes processos "contribuem para abolir a distinção tradicional entre produção e consumo, criação e cópia, *ready-made* e obra original" (BOURRIAUD, 2004, p. 8). Para o autor, o mundo se constitui como um imenso

---

<sup>30</sup> *And that, I would argue, is the effect of all found footage films. Whether they preserve the footage in its original form or present it in new and different ways, they invite us to recognize it as found footage, as recycled images, and due to that self-referentiality, they encourage a more analytical reading (which does not necessarily exclude a greater aesthetic appreciation) than the footage originally received.*



acervo que pode ser reutilizado e reapropriado. "Essa reciclagem de sons, imagens ou formas implica uma navegação incessante pelos meandros da história cultural — navegação que acaba se tornando o próprio tema da prática artística" (BOURRIAUD, 2004, p. 15).

Cinejornais, documentários, filmes de propaganda, filmes educativos, filmes institucionais, diários de viagem, cenas de bancos de imagens, filmes de arquivo, desenhos animados, filmes pornográficos, os primeiros filmes mudos, longas-metragens de Hollywood, anúncios de TV, programas de jogos, noticiários, e o resto dos detritos das indústrias cinematográfica e televisiva fornecem as imagens para construções de montagens que vão desde fios soltos de metáforas e analogias cômicas a narrativas excêntricas, a poemas visuais surreais, a experimentos formais em relações gráficas e rítmicas, a críticas aos códigos visuais da mídia e os mitos e ideologias que os sustentam. Em todos os casos, a montagem do filme explora discrepâncias entre as funções originais e atuais da imagem (WEES, 1993, p. 12, nossa tradução)<sup>31</sup>.

Com o intuito de ampliar as reflexões acerca do papel da montagem no *found footage*, Wees propôs três categorias para definir o modo como os produtos audiovisuais lidam com os materiais de arquivos: compilação, colagem e apropriação.

## 2.5 Documentário, experimental e videoclipe

Para o autor, a compilação se caracteriza pelo uso mais elementar na utilização deste tipo de material, já que a montagem é pautada no desenvolvimento de uma narrativa clara e linear. O termo está ligado ao gênero documentário e retoma a ideia de Leyda sobre cinema de compilação. São filmes que não exploram o potencial criativo da montagem já que não questionam as características representacionais das imagens. As cenas são como "citações visuais da história"<sup>32</sup> (WEES, 1993, p. 42, nossa tradução) recicladas a partir dos propósitos e argumentos de cada artista, mas ainda ligadas a uma ideia documental (WEES, 1993).

Por outro lado, a colagem abrange os filmes que propõem uma alteração na representação artística dos materiais de arquivos reutilizados. Associada ao cinema de vanguarda e experimental, a colagem é pautada no posicionamento crítico ao lidar com produtos

---

<sup>31</sup> *Newsreels, documentaries, propaganda films, educational films, industrial films, travel logs, stock shots, archival footage, cartoons, pornographic films, early silent films, Hollywood feature films, TV ads, game shows, news programs, and the rest of the detritus of the film and television industries supply the images for montage constructions that range from loose strings of comic metaphors and analogies, to off-beat narratives, to surreal visual poems, to formal experiments in graphic and rhythmic relationships, to critiques of the media's visual codes and the myths and ideologies that sustain them. In every case, the film's montage exploits discrepancies between the image's original and present functions.*

<sup>32</sup> Nossa tradução para "visual quotations of history".

advindos da indústria cultural e midiática. Mais voltada ao campo das artes, caracteriza-se por uma preocupação estética na reutilização e associação destas imagens. Engloba filmes de caráter político-artístico que por intermédio do processo criativo questionam os próprios materiais de arquivo dos quais se constituem, com o intuito de realizar uma análise crítica do mercado midiático no qual estão inseridos (WEES, 1993).

Por fim, a apropriação tem como expoente os videoclipes. Wees considera que as produções que integram este conceito são capazes de alterar as características de representação das imagens utilizadas. No entanto, esta abordagem não é feita em tom crítico, como na colagem, e tampouco questiona os valores da indústria midiática. O exemplo utilizado pelo autor na apropriação é o videoclipe *The man in the mirror* (Michael Jackson, 1987), no qual as imagens em movimento de uma explosão de uma bomba nuclear adquirem tonalidades superficiais ao serem desconectadas de suas concepções históricas. A explosão assinala o instante em que há uma virada temática no clipe, já que demarca a separação entre cenas que retratam as mazelas mundiais, como a pobreza, guerras, racismo, fascismo e acontecimentos fatídicos, e imagens que remetem a uma ideia de paz e esperança, com líderes pacifistas, políticos apertando as mãos e crianças felizes. A cena de uma bomba nuclear, atrelada a uma ideia de destruição e aniquilamento, adquire uma nova forma representacional neste clipe, já que é vista, de forma ingênua, superficial e homogeneizadora, como fato disparador para uma série de bons acontecimentos. Por outro lado, a mesma imagem utilizada em *A movie* remete à ideia de *colagem*, pois a alteração de suas características representacionais ocorre de forma crítica, com o intuito de elaborar sentidos relacionados à agressividade militar, ao desejo sexual e à destruição, mantendo, de certa forma, os seus significados originais ligados à historicidade (WEES, 1993).

Para facilitar a compreensão da distinção entre compilação, colagem e apropriação, Wees expõe uma tabela (WEES, 1993, p.34) na qual associa os conceitos às suas significações, seus gêneros e suas estéticas, como a tabela reproduzida a seguir.

Metodologia	Significação	Gênero	Viés estético
compilação	realidade	documentário	realismo
colagem	imagem	filmes de vanguarda	modernismo
apropriação	simulacro	videoclipe	pós-modernismo

Ainda que seja com o objetivo de esquematizar as definições de compilação, colagem e apropriação, as linhas da tabela proposta por Wees atuam como elementos enclausuradores para uma variedade de produções audiovisuais que emergiram com o advento do digital. Além disso, as formulações propostas pelo autor são pautadas em exemplos pontuais associados a um determinado gênero ou formato, incapazes de sustentar um argumento que englobe toda a sua produção. Ainda assim, é notório o esforço de Wees para colocar em evidência e problematizar obras audiovisuais compostas de materiais de arquivo e fortalecer as ideias associadas ao *found footage*.

Os estudos que se seguiram neste campo de reflexão demonstram que tais categorias não são estanques e devem ser pensadas de forma permeável (MACHADO, 2020; FERNANDES, 2013; BARROS, 2011). Entre as ressalvas que realiza quanto aos termos cinema de compilação e *found footage*, Catherine Russell considera as categorizações de Wees inadequadas para classificarem uma série de produções audiovisuais contemporâneas pautadas em um hibridismo ao trabalharem com materiais de arquivo. A autora também questiona a ideia de homogeneidade e pasteurização das imagens propostas na apropriação, pois pressupõe uma ampla possibilidade de explorar tais materiais sob o ponto de vista do armazenamento, da reciclagem e da preservação. Até mesmo a compilação, sempre ligada à ideia mais elementar no campo da utilização dos materiais de arquivos, adquire novos contornos com o advento do digital. Circulam nas redes sociais grande diversidade de produções pautadas na reutilização de cenas de filmes e de séries. São produtos audiovisuais produzidos por fãs e que contribuem para borrar as divisões entre produções amadoras, artísticas e acadêmicas no âmbito da cinefilia (RUSSELL, 2018).

Na era digital, os arquivos foram reconfigurados, redesenhados e significativamente refeitos. Ao mesmo tempo, o *status* da “mídia” como uma poderosa força ideológica precisa ser revisto. Na democratização dos meios de comunicação social, o poder corporativo e estatal ainda existe, sem dúvidas, mas à medida que proliferam mais fabricantes de meios de comunicação social, não só há mais meios de comunicação

disponíveis para reciclagem e remixagem como esses meios se tornam cada vez mais parte da vida cotidiana (RUSSELL, 2018, p. 20, nossa tradução)<sup>33</sup>.

As novas configurações da indústria midiática também fragilizam as concepções de Wees relacionadas à colagem, que previa uma postura crítica, artística e politizada na utilização dos materiais de arquivos, com o intuito de desafiar os meios vigentes. Com uma maior democratização dos meios de comunicação e espectadores que figuram no papel de produtores audiovisuais, as fronteiras que delimitavam o poder ideológico inerente a uma antiga ideia de mídia se tornam nebulosas.

## 2.6 Metragem filmada e encontrada

Nicole Brenez e Pip Chodorov recorrem a novas classificações e subcategorias ao realizarem uma cartografia sobre o *found footage*. Destacam que a reciclagem é uma prática constante no âmbito da história da arte e que ela pode ser dividida em endógena e exógena. A reciclagem endógena é a forma mais trivial de trabalhar com o material de arquivo, visto que ela resulta em produtos autorreferentes. Os *trailers* são um exemplo deste tipo de reciclagem, dado que cenas de um filme são reagrupadas com o intuito de gerar um novo produto audiovisual promocional (BRENEZ & CHODOROV, 2014). "A indústria audiovisual se aproveita da possibilidade de reciclar os materiais por ela produzidos e assim gerar novas receitas por intermédio de seu acervo" (HAYASHI, 2016, p. 104), como séries de televisão que são transformadas em obras cinematográficas e vice-versa; filmes produzidos em sequências que são reformatados como um único longa-metragem; e também os *flashbacks*, frequentemente utilizados em filmes seriais no qual cenas de um filme são novamente expostas em outro filme da mesma série (HAYASHI, 2016).

Para Brenez e Chodorov, o *found footage* se enquadra na reciclagem exógena, ao lado do *stock-shot*, em referência aos bancos de imagens, e dos filmes de montagem, associados à ideia do documentário. O *found footage* se diferencia das outras definições por trabalhar com a noção de autonomia das imagens, pela intervenção no material de arquivo e por explorar outras

---

<sup>33</sup> *In the digital era, archives have been reconfigured, redesigned, and significantly remade. At the same time, the status of "the media" as a powerful ideological force needs to be revised. In the democratization of media, corporate and state power still exists, to be sure, but as more media makers proliferate, not only is more media available for recycling and remixing, but it has become more and more part of everyday life. The distinction between historical reality and its mediation is less of a critical issue than the recognition that media history is a reality.*

possibilidades de montagem. São propostas cinco formas de utilização do *found footage*: elegíaco, que elege cenas pautadas na remontagem em torno de um tema ou motivo; crítico, que se apropria dos materiais da indústria midiática com o intuito produzir novas formas audiovisuais, sendo considerado o uso mais difundido do *found footage*; estrutural, no qual os materiais de arquivo são utilizados com o intuito de fortalecer uma proposta ou um argumento; materiológico, conectado à ideia de alterações no suporte físico, como a película, no caso dos filmes; e analítico, pautado na análise profunda de algum acontecimento ou de um objeto artístico (BRENEZ & CHODOROV, 2014).

Entre tantas problemáticas relativas ao termo *found footage*, também cabe ressaltar que não há um vocábulo ou expressão em língua portuguesa que funcione de forma equivalente. A opção de utilizá-lo no gênero masculino, o *found footage*, dá-se pela conexão com o material de arquivo de forma ampla. No feminino, a *found footage*, remete-se à noção de uma mera filmagem (FERNANDES, 2013). O autor e cineasta Carlos Adriano questiona a palavra *found*, que se refere à ideia de algo "achado" ou "encontrado", quanto às intenções contidas no termo, que podem transitar tanto da noção de objetos achados ao acaso ou de forma intencional. É uma palavra que remete a possíveis diferenças entre "achar" e "procurar". Já o *footage* está ligado à ideia de unidade de medida, os pés (*foot*), associados à metragem dos materiais captados em película. Embora sugira uma tradução mais literal — metragem filmada e encontrada — ao brincar com as palavras, Carlos Adriano adota o termo *found footage* e ainda propõe a ideia de cinema de reapropriação de arquivo como tradução adequada (ADRIANO, 2015).

Para aumentar a confusão, o termo *found footage* também remete a filmes produzidos por cineastas, mas que carregam a ideia de que as cenas utilizadas são provenientes de materiais encontrados, como *A bruxa de Blair* (Eduardo Sánchez & Daniel Myrick, 1999) (Figura 41) e *REC* (Jaume Galaberó & Paco Plaza, 2007) (Figura 42). Como não são constituídos por materiais de arquivo, este tipo de filme normalmente não é citado por autores e autoras que se dedicam a refletir sobre o *found footage*. Com o intuito de garantir maior permeabilidade ao conceito e evitar excessivas classificações, Jamie Baron compreende que os considerados falsos *found footages* figuram ao lado de documentários históricos e produções experimentais que se utilizam de materiais de arquivos nas atribuições que realiza ao *found footage*, sobretudo pelo fato de estes filmes serem conhecidos pelo grande público como filmes de *found footage* (BARON *apud* MACHADO, 2020).

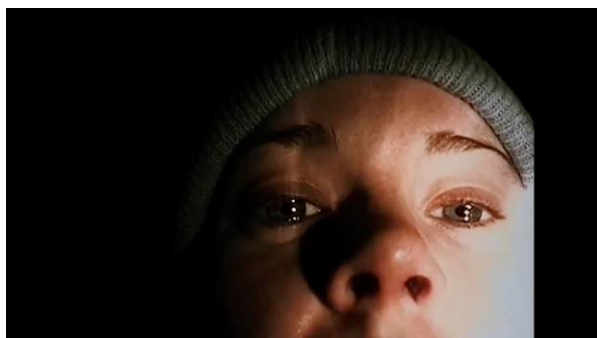


Figura 41  
Fonte: *A bruxa de Blair*



Figura 42  
Fonte: *REC*

É interessante mencionar que ao utilizar o buscador Google para pesquisar o conceito *found footage*, os resultados principais em língua portuguesa remetem, em sua maioria, a uma ideia que não se liga aos materiais de arquivo. O termo está frequentemente associado ao gênero terror e é pautado na ideia de que o filme resulta de um material achado ou encontrado ao acaso. São narrativas ficcionais com linguagens de documentário que produzem a sensação de que o espectador está assistindo àquele material de forma inédita. São comuns resultados que evidenciam listas caracterizadas por indicações de filmes, por exemplo, *10 melhores filmes do gênero found footage para assistir* (COUTINHO, 2022) e *Netflix e mais: 3 dicas perturbadoras de terror found footage, mas é melhor você assistir com as luzes acesas* (FELIZARDO, 2023).

Também existe certa dificuldade em definir se o termo se refere a um conceito, a um gênero de filmes e obras audiovisuais ou ainda a uma estética. Há a possibilidade de compreender o *found footage* sob a perspectiva metodológica e poética, visto que suas ideias são pautadas em uma metodologia para analisar, compreender e reutilizar o campo da produção midiática e audiovisual (ADRIANO, 2015). Para Thomas Elsaesser, o termo *found footage* poderia ser representado por filmes de pós-produção<sup>34</sup>, sobretudo com o advento das tecnologias digitais e da edição não linear. O autor constata que a apropriação de materiais de arquivos alheios é pautada principalmente na ideia de composição deste material, em vez do campo atrelado às suas combinações (ELSAESSER, 2014). Por outro lado, o *found footage* também pode ser visto como uma técnica e, desta forma, abarcar diferentes gêneros e formatos de produções audiovisuais (FERNANDES, 2013). Nos agrada a ideia de prática, vista sob a ótica do ato de se apropriar de materiais de arquivos alheios, noção que abrange diferentes obras e gêneros compostos de materiais de arquivos. A formulação da prática do *found footage* traz caráter empírico ao termo e é proveniente da dissertação “A resignificação do cinema *de found*

<sup>34</sup> Nossa tradução do termo “pos-production films”.

*footage* feito por mulheres” (2020), na qual Clara Bastos Marcondes Machado aponta forte relação entre uma série de produções realizadas por mulheres que são pautadas na apropriação de materiais de arquivos. A autora argumenta que ao abordar o *found footage* como uma prática, o termo também adquire maior conexão com o gênero feminino.

Há uma série de nomenclaturas associadas à reutilização de materiais de arquivos em produções audiovisuais. O filme brasileiro *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (Marcelo Masagão, 1999) é uma importante obra para refletir sobre o século XX e sua intrínseca relação com o cinema. A montagem é responsável por associar fotografias históricas e trechos de filmes antigos de forma rítmica, de modo que existe uma nova significação para as imagens utilizadas. À medida que recorre ao processo de rememoração dos materiais de arquivos (Figuras 43 e 44), o diretor Marcelo Masagão compreende sua obra como um filme-memória (SCHIAVINATTO & ZERWES, 2019). O termo adquire certa dimensão poética ao trabalhar a articulação de memórias pessoais e coletivas. Outra classificação possível é a de filmes de arquivo (TEIXEIRA, 2012).



Figura 43  
Fonte: *Nós que aqui estamos por vós esperamos*



Figura 44  
Fonte: *Nós que aqui estamos por vós esperamos*

Ainda que não recorra ao termo *found footage*, Jean Claude Bernardet opera com a ideia de ressignificação das imagens por meio de uma reflexão sobre dois filmes que dirigiu, *São Paulo: sinfonia e cacofonia* (1995) e *Sobre anos 60* (1999), ambos constituídos por materiais de arquivos. O autor entende que estes filmes não são pautados apenas pela apropriação de imagens e sons alheios, dado que referenciam a ideia de transformação e posterior ressignificação deste material. Bernardet também constata que a produção de ambos os filmes ocorre por um processo em via de mão dupla, já que se apropriam de trechos de filmes que adquirem nova vida ao serem novamente expostos. Ao mesmo tempo que recorre à ideia de

empréstimo de materiais de arquivos, Bernardet se questiona sobre ser um vampiro, ao associar a criatura mítica que se alimenta de sangue ao modo como ele, como cineasta, suga, apropria-se e ressignifica o cinema alheio (BERNARDET, 2021).

No campo da recepção, Consuelo Lins utiliza o termo espectador-montador ao lidar com o filme *Um dia na vida* (Eduardo Coutinho, 2010). A obra possui 19 horas de material bruto de programação televisiva captada no dia 1º de outubro de 2009, no Rio de Janeiro. As imagens apresentadas no filme são relativas às transmissões das emissoras Bandeirantes, CNT, Globo, MTV, Record, SBT e TV Brasil. Ao deslocar cenas do dispositivo televisivo para o suporte cinematográfico, a obra de Coutinho faz com que o espectador experimente outra maneira de se relacionar com o conteúdo da televisão (LINS, 2010).

Em *Um dia na vida*, não se trata mais, ou não se trata apenas, de produzir um espectador crítico, ciente das condições de produção das imagens; tampouco somente um espectador oscilante, que duvida, mas um espectador-montador, que tem que se virar para criar uma visão própria do que experimentou. (LINS, 2010, p. 37).

## 2.7 Arquivos + Arqueologia

No livro *Archiveology: Walter Benjamin and archival films practice* (2018), Catherine Russell demonstra ressalvas ao termo *found footage*, já que ele pode ser associado à ideia de recontextualização por meio de materiais de arquivos encontrados de forma acidental, mas não abarca a noção de extensas pesquisas e análises destes materiais, sobretudo após as grandes transformações provenientes da cultura digital. A autora também compreende que o conceito deriva de uma prática e se constitui como um gênero do cinema experimental ligado, sobretudo, à ideia do cinema de compilação, proposta por Jay Leyda. Russell salienta que tanto o termo *found footage* como a nomenclatura cinema de compilação são insuficientes para demonstrar o caráter crítico destes filmes ao reciclarem os materiais de arquivos alheios. Ademais, ao reposicionar o processo de busca e pesquisa destes materiais, em detrimento dos achados acidentais, a teórica desmistifica a ideia de filmes encontrados em mercado de pulgas, sobretudo pela imposição do digital. Atualmente, os materiais de arquivos podem ser pesquisados e encontrados na grande rede mundial de computadores, em formato digital, e em fontes de arquivos institucionais e oficiais, que têm o acesso cada vez mais facilitado (RUSSELL, 2018).



Como forma de repensar o *found footage*, Catherine Russell propõe o termo “arquiveologia”<sup>35</sup> (nossa tradução). Etimologicamente ligada à ideia de estudo dos arquivos<sup>36</sup>, a arquiveologia se pauta na prática fílmica para compreender a utilização de materiais de arquivos em produtos audiovisuais como uma forma de linguagem. A sua forma de escrita não se restringe somente à ideia de arquivos, posto que traz conotações associadas à arqueologia, que “apontam para a história cultural que está inevitavelmente inscrita em fragmentos de filmes ressuscitados” (RUSSELL, 2018, p. 12, nossa tradução)<sup>37</sup>. Ademais, a arquiveologia engloba as tecnologias digitais no âmbito da extensa pesquisa dos materiais de arquivo e no modo que estes filmes reciclam tais materiais. Ao ser associada à ideia de prática, o termo abrange formatos e estilos distintos e pode ser atrelado ao experimental, ao documentário e às novas formas de mídia nas plataformas digitais (RUSSELL, 2018).

Arquiveologia refere-se à reutilização, reciclagem, apropriação e empréstimo de materiais de arquivos que os cineastas vêm fazendo há décadas. Não é um gênero de cinema, mas, sim, uma prática que aparece em muitos formatos, estilos e modos (...). O arquivo cinematográfico não é mais simplesmente um lugar onde os filmes são preservados e armazenados, mas foi transformado, expandido e repensado como um “banco de imagens” por meio do qual memórias coletivas podem ser recuperadas. O arquivo como modo de transmissão oferece um meio único de exibição e acesso à memória histórica, com implicações significativas nas formas como imaginamos a história cultural (RUSSELL, 2018, p. 1, nossa tradução).<sup>38</sup>

A arquiveologia atua no campo das memórias coletivas ao retornar a imagens e sons pertencentes ao passado. A possibilidade de revisitar estes materiais de diferentes formas possibilita também que a história venha à tona sob diversas perspectivas. A arquiveologista não se limita a ser uma produtora, mas também perfila em características pautadas na criação e destruição dos materiais de arquivos. Desta forma, pode construir novos olhares para imagens antigas e gerar novas maneiras de conhecimentos atrelados ao passado (RUSSELL, 2018).

---

<sup>35</sup> Nossa tradução do termo “archiveology”.

<sup>36</sup> O termo em inglês provém da junção das palavras *archive* (arquivo) e *archaeology* (arqueologia). Ainda que encontrada sob a nomenclatura “arquivologia” em trabalhos realizados em língua portuguesa, a palavra não explora as potencialidades arqueológicas implícitas no conceito (MACHADO, 2020).

<sup>37</sup> *Moreover, the connotations of archaeology point to the cultural history that is inevitably inscribed in resurrected film fragments.*

<sup>38</sup> *Archiveology refers to the reuse, recycling, appropriation, and borrowing of archival material that filmmakers have been doing for decades. It is not a genre of filmmaking as much as a practice that appears in many formats, styles, and modes [...]. The film archive is no longer simply a place where films are pre-served and stored but has been transformed, expanded, and rethought as an “image bank” from which collective memories can be retrieved. The archive as a mode of transmission offers a unique means of displaying and accessing historical memory, with significant implications for the ways that we imagine cultural history.*

Entre alguns exemplos citados por Russell no universo da arquiteologia, está o filme *Recollection* (Kamal Aljafari, 2015). A obra é composta por cenas de longas-metragens filmados em Jaffa, entre 1960 e 1990. Os trechos de filmes israelenses e norte-americanos adquirem nova dimensão em *Recollection*, dado que o realizador optou por remover digitalmente os atores e as atrizes principais de seus cenários, evidenciando apenas ruas, casas e edifícios destruídos em suas locações. Ao retirar os protagonistas das cenas (Figuras 45 e 46), o filme vasculha a nova imagem por intermédio de *zoom* (Figura 47) e ressalta a presença de figurantes palestinos que antes não estavam em evidência (Figura 48). Trata-se de um filme ensaístico "assombrado por fantasmas, memórias e uma história de violência e ocupação" (RUSSEL, 2018, p. 7, nossa tradução)<sup>39</sup> que se reflete na arquitetura destruída da cidade, em evidência à medida que os protagonistas são excluídos das cenas. Ao tomar o cinema como fonte principal de material de arquivo, Kamal Aljafari revela alguns segredos do dispositivo que estavam escondidos sob a forma fílmica (RUSSELL, 2018).



Figura 45  
Fonte: *Recollection*



Figura 46  
Fonte: *Recollection*



Figura 47  
Fonte: *Recollection*



Figura 48  
Fonte: *Recollection*

<sup>39</sup> *Recollection is a film haunted by ghosts, memories, and a history of violence and occupation.*

Sob a perspectiva da democratização dos arquivos, o filme *Hoax canular* (Dominic Gagnon, 2013) é composto de materiais de arquivo provenientes do YouTube, plataforma na qual milhões de vídeos são postados por seus usuários diariamente. O tema do documentário gira em torno da previsão apocalíptica maia que apontava o fim do mundo para o dia 21 de dezembro de 2012. Por intermédio do uso de palavras-chaves, Gagnon utilizou sistemas de pesquisas que resultaram em 200 horas de material bruto sobre esta temática. Além dos *vlogs*, formato característico dos vídeos produzidos para as redes sociais como monólogos direcionados para a câmera (Figura 49), os materiais de arquivo eram constituídos por animações, colagens, performances (Figura 50), cenas de videogame e outras produções realizadas e postadas na plataforma (RUSSELL, 2018).



Figura 49  
Fonte: *Reccolection*



Figura 50  
Fonte: *Reccolection*

A reciclagem deste material resultou em um filme de 90 minutos que possibilitou um retrato social e etnográfico desses adolescentes e do período ao qual estão inseridos, além de traçar um panorama de suas produções. Ainda que variem quanto à forma, grande parte dos vídeos produzidos para o YouTube remetem à ideia de produções caseiras que não extrapolam as paredes dos quartos de seus adolescentes. São conteúdos de um passado recente que documentam certa solidão e necessidade de pertencimento. Ao se apropriar e articular estes materiais por meio da montagem, a temática do fim do mundo adquire outras perspectivas e outros significados à medida que temores apocalípticos são transpostos para o medo real, como as inseguranças e as incertezas que esses adolescentes possuem sobre o futuro (RUSSELL, 2018).

Desta forma, a arquivologia proposta por Catherine Russell demonstra seu caráter sociopolítico ao permitir que materiais de arquivos pertencentes ao passado, remoto ou recente, adquiram nova vida. A reciclagem destes materiais, pautada na escavação, recuperação e reutilização, promove obras audiovisuais para o futuro imbricadas nas imagens do passado.

## 2.8 *História do Brasil*: um filme inacabado

O filme *História do Brasil* (1974), codirigido por Glauber Rocha e Marcos Medeiros, traça um panorama minucioso do cenário social, político e cultural brasileiro. A narrativa fílmica se estabelece com base na expansão do capitalismo mercantil, no final do século XIV, pautado no advento das Grandes Navegações e da consequente invasão portuguesa ao nosso território. O documentário percorre uma linha do tempo que se estende até 1974, período em que o país é assolado pela censura, tortura e autoritarismo, inerentes à ditadura militar.

Com características de ensaio cinematográfico e duração de 2h38', *História do Brasil* é composto inteiramente por materiais de arquivos que se distinguem quanto a fontes, gêneros e origens. O filme conta com trechos de obras cinematográficas pertencentes à ficção e ao documentário; cenas de cinejornais brasileiros e estrangeiros; fotografias e conteúdos da mídia impressa, como jornais e revistas; capas de livros e figuras retiradas de publicações didáticas, como mapas e personagens históricos, além de outras representações; obras de artes, como gravuras, pinturas e esculturas; recortes de músicas; entre outras formas de imagens e sons.

Quanto ao áudio, a locução demarca a linha do tempo cronológica ao evidenciar, de forma crítica e minuciosa, os acontecimentos históricos e seus contextos, permeados pelas relações estabelecidas no campo sócio-político-cultural. Ela se estabelece como única fonte sonora, além do silêncio como expressão narrativa, até por volta das duas horas do filme. Esta longa sequência verborrágica é interrompida por cerca de 10 minutos, destinados a apresentar uma colagem de trechos de músicas brasileiras. Após o respiro musical, o documentário segue pautado por áudios de conversas estabelecidas entre Glauber Rocha e Marcos Medeiros em uma reflexão sobre o Brasil. O diálogo segue por quase 20 minutos e novamente dá lugar a peças musicais, que realizam o encaminhamento para o fim do filme.

A montagem é a responsável por articular esta variedade de materiais de arquivo à voz *over* que conduz o documentário, às trilhas utilizadas e ao diálogo estabelecido por seus realizadores. Ora atua como elemento comprobatório, ora provoca interpretações e tensionamentos ao trabalhar tanto a assincronia entre som e imagens quanto a justaposição desse material. Desta forma, pretendemos realizar uma reflexão sobre o documentário *História do Brasil* sob a perspectiva da montagem e do modo como ela se apropria, relaciona-se e recicla os materiais de arquivos utilizados.

O documentário foi realizado entre 1972 e 1974, durante o exílio de Glauber Rocha e do cineasta e militante político Marcos Medeiros. Organizado em Cuba e montado, posteriormente, na Itália, o ambicioso projeto tinha como objetivo a realização de um filme com sete horas de duração que apresentasse uma versão totalizante da história do Brasil, com o intuito de superar a produção bibliográfica sobre o tema, que, na visão dos diretores, era parcial e incapaz de abarcar todos os aspectos históricos, econômicos, sociais, políticos e culturais característicos deste conteúdo (CARDOSO, 2007). Embora sua construção fílmica seja semelhante à de documentários pedagógicos, sobretudo por estabelecer uma linha aparentemente linear e cronológica em sua locução, o filme recorre a elementos que problematizam a ideia de um possível didatismo, visto que os materiais de arquivos utilizados não se limitam a funções ilustrativas. O espectador é compelido a criar interpretações por meio da associação destes materiais proposta pela montagem (CARVALHO, 2022).

*História do Brasil* foi exibido pela primeira vez em 1975, no 11º Festival do Cinema Novo de Pesaro, na Itália. A exibição do documentário para o público ocorreu de forma inesperada, pois não fazia parte da programação oficial do evento. No Brasil, o filme se manteve inédito por mais dez anos. Contribuíram para este atraso tanto o exílio de seus realizadores como a censura imposta aos filmes pela ditadura militar. A exibição em território nacional ocorreu em função de uma mostra realizada pela Cinemateca Brasileira, que tinha como objetivo homenagear e expor a produção cinematográfica de Marcos Medeiros (CARDOSO, 2007). No início do filme, o diretor acrescentou duas cartelas de textos, em março de 1985, seguidas de sua assinatura:

Essa versão de *História do Brasil* é datada de Havana 73 - Roma 74. É a primeira versão do filme. O nosso objetivo sempre foi terminá-lo no Brasil, utilizando os arquivos da Cinemateca Brasileira. Infelizmente dificuldades e a morte impediram a realização dessa quimera. O filme é incompleto, lhe faltam a música, o som do Brasil, os efeitos e amenizar o ritmo da narração. Incompleto mas intenso é oferecido ao público brasileiro (HISTÓRIA, 1974).

Como se trata de um primeiro corte do filme, muitas vezes a narrativa é percebida de forma arrastada e sem ritmo. Há uma série de problemas técnicos que contribuem para esta percepção, como algumas imagens mal enquadradas e desfocadas, que não permitem uma visualização adequada; a baixa qualidade de alguns arquivos, pertinentes às dificuldades de produção impostas aos diretores e também ao acesso a estes materiais; a utilização de longos



trechos de filmes que se estendem além do necessário, como nos casos em que determinadas cenas são utilizadas para complementar a locução, mas que perdem o sentido conforme a voz *over* avança; cortes bruscos e transições repentinas entre cenas distintas que rompem com a fluidez narrativa e não remetem a procedimentos estéticos ou de linguagem; as falhas e interrupções abruptas na camada sonora; além de outras adversidades técnicas.

Por outro lado, a possibilidade de se ter acesso a uma obra inacabada, como é o caso de *História do Brasil*, configura-se como uma ótima oportunidade para se observar o processo criativo de Glauber Rocha e Marcos Medeiros. Por essa ótica, o filme adquire uma noção de registro associada aos aspectos documentais. Do ponto de vista da montagem, os cortes abruptos adquirem novos sentidos à medida que se constituem como anotações ou marcações feitas por seus realizadores, visto que são indicações de trechos que seriam posteriormente revisados e afinados, assim como as longas durações de algumas cenas.

Os documentos de processo são, portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma construção que agem como índices do percurso criativo. Estamos conscientes de que não temos acesso direto ao fenômeno mental que os registros materializam, mas estes podem ser considerados a forma física através da qual esse fenômeno se manifesta. Não temos, portanto, o processo de criação em mãos, mas apenas alguns índices do processo. São vestígios vistos como testemunho material de uma criação em processo (SALLES, 2013).

O ato de assistir a um filme que não foi finalizado também possibilita algumas especulações e processos imaginativos sobre o futuro andamento da obra. Além das correções técnicas e da criação de uma atmosfera sonora, como propõe textualmente Marcos Medeiros no início de *História do Brasil*, é possível pensar nas potencialidades do documentário ao se imaginar como seria este filme caso os realizadores tivessem acesso ao acervo da Cinemateca Brasileira, com uma infinidade de materiais de arquivos para serem decupados e reciclados. Provavelmente, os incômodos planos longos de algumas sequências dariam lugar a trechos de novos filmes.

Do ponto de vista da montagem, uma maior articulação entre a voz *over* e as músicas possibilitaria a criação de alguns respiros na obra, em oposição à verborrágica locução imposta ao documentário não finalizado. Também é possível pensar em como os ajustes nos cortes abruptos suavizariam algumas transições e possibilitariam maior fluidez narrativa e cortes certos entre som e imagem, que também garantiriam maior evidência ao material utilizado.

No plano da realidade, é importante ressaltar as dificuldades impostas ao processo criativo dos realizadores naquele momento, desde as técnicas, como a montagem na moviola e a impossibilidade de acesso a certos materiais de arquivos, como as dificuldades pessoais e emocionais, dada a condição de exilados dos diretores. Conforme aponta Marcos Medeiros, foram as dificuldades da vida e a morte (Glauber Rocha faleceu em 1981) que impediram a finalização deste filme. Ainda assim, intenso e dedicado ao público brasileiro.

## 2.9 Montagem e materiais de arquivos

*História do Brasil* tem como imagem inicial o mapa da América do Sul, com uma aproximação em *zoom* em direção ao território brasileiro (Figura 51). A cena, provavelmente retirada de algum livro didático, é sobreposta por uma voz masculina que anuncia os créditos do filme, identificando o título, os diretores e a voz *over* de Jirges Ristum. Na sequência, a locução explana de forma cronológica os acontecimentos históricos a partir do advento das Grandes Navegações e a consequente invasão de Cristóvão Colombo e Pedro Álvares Cabral às Américas. As imagens relacionadas à voz *over* se iniciam com um plano de um homem com traços indígenas, sem camisa e cabisbaixo, falando em um microfone, mas não é possível ouvir sua voz, já que a locução prevalece (Figura 52). Após o corte, a imagem é de um conjunto de montanhas com o Sol reluzindo por trás delas (Figura 53). Na sequência, é apresentada uma cena de *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) na qual o personagem Porfírio Díaz chega à Eldorado por uma praia, carregando uma bandeira preta, e se aproxima de uma grande cruz fincada na areia (Figura 54). Após este trecho, são justapostas outras duas imagens provenientes do mesmo filme. Na primeira, um homem indígena com pinturas no rosto, trajado com penas e colares (Figura 55). Na segunda, um homem branco, de barba e paramentado com pedras preciosas remete à ideia do colonizador europeu (Figura 56).



Figura 51  
 Fonte: *História do Brasil*



Figura 52  
 Fonte: *História do Brasil*



Figura 53  
 Fonte: *História do Brasil*



Figura 54  
 Fonte: *História do Brasil*



Figura 55  
 Fonte: *História do Brasil*



Figura 56  
 Fonte: *História do Brasil*



É interessante ressaltar o modo como Glauber Rocha revisita o próprio filme e recicla a própria obra. Ao mesmo tempo que reitera e evidencia *Terra em transe*, também propõe novos sentidos ao deslocar as cenas para um novo filme, de modo que os trechos utilizados neste momento fazem alusão à invasão espanhola e portuguesa ao continente americano, sobretudo ao serem associados à voz *over*. A cruz expõe o forte poder da Igreja Católica no contexto da expansão marítima ao ser relacionada com a locução, que relata a determinação do Tratado de Tordesilhas<sup>40</sup> pelo Papa Alexandre VI, em 1492, mas ela também remete à prevalência das manifestações cristãs no contexto em que o filme foi produzido, durante a ditadura militar. A justaposição do indígena e do colonizador europeu sugere a ideia de choque e tensão por meio da montagem.

A cada trecho, a imagem pode ilustrar, explicitar, contrariar ou acrescentar informações à voz *over* que, por sua vez, também comporta elementos dissonantes ao andamento das imagens e sugere interpretações distintas do que se vê. Do mesmo modo, certas combinações entre planos também indicam temas ou problemas que não se esgotam no conteúdo intrínseco de um ou de outro plano separados (CARDOSO, 2007, p. 170).

*História do Brasil* recorre novamente a trechos de *Terra em transe* por volta dos 50 minutos de duração do filme. A voz *over* se encarrega de enunciar o golpe de estado que depõe Pedro II e a conseqüente Proclamação da República no país, em 1889, bem como a forte relação econômica e política de Marechal Deodoro da Fonseca, primeiro presidente brasileiro, com os Estados Unidos e os setores latifundiários monarquistas, em detrimento das revoluções populares. No plano imagético, é possível ver a cena de *Terra em transe* que evidencia a coroação de Porfírio Díaz. A montagem opera o diálogo entre som e imagem e alude à paradoxal presença monarquista nos ideais republicanos. A associação da figura de Díaz à de Marechal Deodoro também se relaciona com a ideia do autoritarismo característico a ambos.

Esta montagem coloca em evidência não apenas o caráter reacionário que eventualmente predominou na mudança de regime político, como, de modo mais amplo, desqualifica o sentido "público" das transformações políticas, deslocando a força motriz para os bastidores do palácio. Neste sentido, vale lembrar que Díaz é, por excelência, o personagem dos espaços fechados, cuja política não depende do gesto populista, nem mesmo de aproximações mediatizadas com o povo (CARDOSO, 2007, p. 220).

---

<sup>40</sup> O Tratado de Tordesilhas foi assinado em 1494, no contexto das Grandes Navegações, com o intuito de dividir as "novas terras" entre Portugal e Espanha.

Para Maurício Cardoso, autor da tese “O cinema tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974)” (2007), a montagem de *História do Brasil* recorre de maneira constante a uma aparente assincronia entre as imagens apresentadas e o conteúdo da voz *over*, de modo que a interpretação do filme resulta da "composição do conjunto" (2007, p. 174) das imagens e dos sons, sobretudo pelo acúmulo de materiais de arquivos que o filme reúne. Esta montagem é pautada na instabilidade e possibilita uma "interpretação tensa dos fenômenos históricos do país" (2007, p. 32). Ademais, Cardoso aponta que, em certos momentos, o filme trabalha esta tensão com primazia, mas algumas sequências revelam uma montagem descuidada, como se a composição entre som e imagens estivessem à deriva. Ao lidarem com uma infinidade de elementos imagéticos, Rocha e Medeiros propõem diversas soluções estéticas na construção fílmica (2007).

Ao evidenciar o ciclo da cana-de-açúcar, a voz *over* descreve os modos de produção comercial desse produto e destaca a utilização da mão de obra escrava africana em território brasileiro; relata as condições de vida dos escravizados e a prática da tortura exercida pelos portugueses; e cita os quilombos como forma de resistência e sobrevivência. Em paralelo, a montagem parece adotar um tom didático ao utilizar as imagens do filme *Ganga Zumba* (Cacá Diegues, 1963). De certa forma, as imagens adquirem caráter ilustrativo ao serem associadas ao áudio. À medida que a voz *over* cita a qualidade do solo brasileiro para o cultivo da cana, as imagens revelam longas plantações (Figura 57). Ao relatar as práticas de tortura, a cena utilizada evidencia de forma explícita o seu significado. A quebra entre imagem e som ocorre na sequência. Enquanto a locução expõe a condição da mulher escravizada, relativa aos serviços domésticos e aos estupros cometidos pelos senhores de engenho, a cena de *Ganga Zumba* mostra uma mulher negra correndo da direita para a esquerda, em meio a cercas de arames farpados e palmeiras (Figura 58). Há um desespero evidente na feição da mulher fortalecido pelas imagens tremidas e em alta velocidade da câmera que a acompanha.



Figura 57  
Fonte: *História do Brasil*



Figura 58  
Fonte: *História do Brasil*

A ideia de fuga e resistência estão presentes, sobretudo, pelo choque produzido entre a imagem e a voz *over*. Além de *Ganga Zumba*, compõem a sequência relativa ao ciclo do açúcar algumas cenas de *Barravento* (1961), o primeiro longa-metragem dirigido por Glauber Rocha, e *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963).

Veja-se, por exemplo, que os trechos de *Vidas secas* articulados à narração sobre as dinâmicas da sociedade açucareira, no século XVII, sugerem uma alegoria sobre a permanência das relações de exploração e a fabricação histórica da seca e misérias do sertão nordestino. Daí, um duplo movimento de significação das imagens: de um lado, *Vidas secas*, obra de Nelson Pereira capaz de expressar a realidade da vida camponesa nordestina, adaptando um livro de Graciliano Ramos; de outro, um dado, presente no filme, que evoca e denuncia um quadro colonial de expropriação dos frutos do trabalho camponês, enquanto as facções da elite disputam o controle da província de Pernambuco (CARDOSO, 2007, p. 206-207).

A tensão provocada pela oposição entre as imagens utilizadas e a voz *over* também pode ser vista, mais adiante na narrativa fílmica, na apropriação do filme *Barravento*. Em *História do Brasil*, são utilizadas cenas do filme que evidenciam rituais de religiões africanas, enquanto a voz *over* expõe o reformismo de Marquês de Pombal e a instituição de estudos científicos no país, em detrimento do ensino dos jesuítas. A articulação entre imagens e sons remete ao choque entre ideias religiosas e científicas, mas também evidencia o papel das culturas africanas na formação da sociedade brasileira.

Ao desenvolver os acontecimentos históricos em relação aos contextos sociais, políticos e culturais, *História do Brasil* utiliza trechos, fotogramas ou materiais de divulgação dos seguintes filmes brasileiros em sua composição: *Banana da terra* (Ruy Costa, 1939), *Sinhá moça* (Tom Payne, 1953), *Barravento* (Glauber Rocha, 1961), *Ganga Zumba* (Cacá Diegues,

1961), *Assalto ao trem pagador* (Roberto Farias, 1962), *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1963), *Vidas secas* (Nelson Pereira do Santos, 1963), *Deus e o Diabo na terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), *A falecida* (Leon Hirzman, 1965), *São Paulo S. A.* (Luis Sergio Person, 1965), *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), *Os herdeiros* (Cacá Diegues, 1969), *Independência ou morte* (Oswaldo Massaini, 1972), *Os inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972) e *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1972) (CARDOSO, 2007).

*História do Brasil* também utiliza uma série de reproduções de obras de artes, como gravuras, pinturas e esculturas. A apropriação destes elementos pictóricos muitas vezes dialoga de forma óbvia e direta com o conteúdo da voz *over*, principalmente as obras que remetem a acontecimentos históricos e estão permeadas na memória coletiva. Neste sentido, é possível citar *A primeira missa no Brasil* (Victor Meirelles, 1861) e *Independência ou morte* (Pedro Américo, 1888). Os diretores também recorrem à fragmentação de algumas pinturas, como *Segunda classe* (Tarsila do Amaral, 1933) e *Chorinho* (Candido Portinari, 1942), que não são apresentadas na íntegra (Figura 59), mas por meio de recortes que funcionam como novos enquadramentos das obras originais (Figuras 60, 61, 62 e 63).



Figura 59

Fonte: *Segunda classe*, Tarsila do Amaral, 1933



Figura 60

Fonte: *História do Brasil*



Figura 61

Fonte: *História do Brasil*



Figura 62

Fonte: *História do Brasil*



Figura 63

Fonte: *História do Brasil*



Outras fontes de materiais de arquivos também são utilizadas no documentário, como uma série de imagens em movimento pertencentes aos cinejornais. Retirados de contextos distintos, é possível encontrar cenas que remetem às guerras e ao nazismo, como também aos tempos de Getúlio Vargas e João Goulart, além de imagens ligadas ao universo do futebol (Figura 64) e do Carnaval. O filme também se apropria dos registros de Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião, realizados por Benjamin Abrahão, entre 1936 e 1937 (Figura 65). O acúmulo de informações é fortalecido por outros elementos pictóricos, como imagens de jornais e revistas, desde publicações que já saíram de circulação, como é o caso dos jornais *A Época* (1912-1919) (Figura 66) e *Politika* (1971-1973) e da revista *Fatos e fotos*, até editoriais que se mantêm no mercado até hoje, tal qual o jornal *O Estado de S. Paulo* e a revista *Veja*. Somam-se a tais imagens fotografias, mapas, ilustrações, caricaturas, figuras de livros didáticos (Figura 67), entre outras formas de representações imagéticas que contribuem para estabelecer um universo caótico pautado na informação excessiva relativo aos quase 500 anos de história do Brasil.



Figura 64  
Fonte: *História do Brasil*



Figura 65  
Fonte: *História do Brasil*



Figura 66  
Fonte: *História do Brasil*

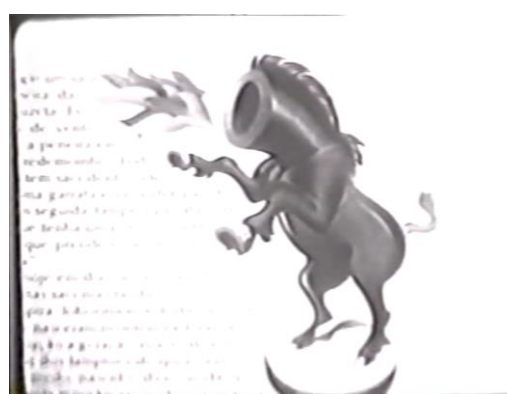


Figura 67  
Fonte: *História do Brasil*

Também é possível pensar em documentos escritos que foram apropriados e reciclados por intermédio da voz *over*, como é o caso da carta-testamento de Getúlio Vargas. A leitura deste documento é realizada integralmente pela locução de *História do Brasil* e tem duração de, aproximadamente, quatro minutos. As últimas palavras da carta proferida por Vargas, "Saio da vida para entrar na história", coincidem com as imagens de seu cortejo fúnebre, no qual seu caixão é carregado por uma grande multidão pelas ruas do Rio de Janeiro. O silêncio que se impõem ao final da carta dura quase um minuto. Trata-se de uma proposição estética para acentuar a carga dramática do conteúdo da carta, da morte do presidente e dos materiais de arquivo que aludem ao cortejo (CARDOSO, 2007). Ainda que raro frente à verbosidade da locução, o documentário recorre ao silêncio com finalidade expressiva e reflexiva em outras situações, como após o enforcamento de Tiradentes, no contexto do golpe militar de 1964 e ao relatar os acontecimentos recentes relativos à ditadura instaurada no Brasil. A este último, são associadas diversas fotografias de pessoas mortas durante o período ditatorial. O silêncio que predomina neste trecho do documentário também encerra a linha do tempo narrativa estabelecida pelo filme ao revisitar e revisar a história do Brasil.

A quebra do silêncio ocorre por intermédio de uma compilação de trechos de músicas brasileiras que dura cerca de 10 minutos. No plano imagético, as cenas remetem ao Carnaval em diferentes esferas, como o frevo, desfiles de escola de samba, bailes de salão, festa nas ruas, além de pessoas fantasiadas e mascaradas. Em seguida, são mostradas cenas que representam manifestações religiosas, tanto de matriz africana como católicas.

Os fragmentos das trilhas que dialogam, ou se chocam, com tais imagens são apresentados nesta ordem: *Feitiço da vila* (Nelson Gonçalves, 1955), *Primavera no Rio* (Carmen Miranda, 1934), *Aquarela do Brasil* (Ary Barroso, 1939), *Carinhoso* (Orlando Silva, 1966), *Asa branca* (Luiz Gonzaga, 1947), *Garota de Ipanema* (Tom Jobim, 1964), *Poema dos olhos da amada* (Vinicius de Moraes, 1959) *Pedro pedreiro* (Nara Leão, 1966), *Missa agrária / Carcará* (Maria Bethânia, 1965), *Tropicália* (Caetano Veloso, 1968), *Soy loco por ti, América* (Caetano Veloso, 1968), *Aquele abraço* (Gilberto Gil, 1969), *Meu nome é Gal* (Gal Costa, 1969), *Construção* (Chico Buarque, 1971) e *Matita Perê* (Tom Jobim, 1973).

As imagens de abertura do filme *São Paulo S. A.* realizam a transição entre o respiro musical e a sequência que evidencia o diálogo protagonizado por Glauber Rocha e Marcos Medeiros. As cenas do filme coincidem com o trecho final da música *Construção*. Sobreposta

pelos créditos, as imagens revelam a cidade de São Paulo por meio de prédios e da grande circulação de pessoas nas estações metroviárias. Tanto a música quanto a imagem adquirem maior força narrativa por intermédio da montagem. A ideia de uma selva de pedra constituída por operários se conecta com o universo de *Construção*, música que relata a exploração dos trabalhadores, pautada em uma métrica musical e literária bem definida e, por meio de metáforas, também se refere ao contexto da ditadura militar. A próxima música é *Matita Perê*, ainda com as imagens de *São Paulo S. A.* O filme vai diminuindo de tom, à medida que a nova trilha, mais calma e suave, contrasta com o potente instrumental da canção de Chico Buarque. É como se a montagem estivesse preparando o espectador para a conversa que viria entre os realizadores de *História do Brasil*. As cenas de *São Paulo S. A.*, que se associam aos áudios das músicas e ao início do diálogo dos diretores, confere maior fluidez na transição entre as sequências. O trecho do documentário que evidencia a conversa estabelecida pelos diretores e um terceiro homem não identificado corresponde ao que Cardoso nomeia como bloco argumentativo:

Em termos formais, a introdução de um bloco argumentativo, após a narrativa histórica, tem funções na economia do filme que se relaciona diretamente com a concepção de história em jogo (...). A gravação da fala dos cineastas explicita uma *atualização* dos conteúdos, com pretensões pragmáticas, de orientação política sobre os significados produzidos pela interpretação do filme. Neste movimento, os conhecimentos sobre o passado, para usar uma expressão tradicional, assumem funções concretas, articuladas à conjuntura política e ao desenvolvimento econômico. Este andamento é reforçado pelas imagens do bloco narrativo: linhas de produção industrial, miséria urbana e rural, os exilados brasileiros, a posse de Salvador Allende, enfim, temas contemporâneos ao debate dos cineastas (CARDOSO, 2007, p. 182).

É interessante ressaltar como as reflexões tecidas pelos cineastas se assemelham aos bate-papos, instituídos em mostras e festivais de cinema, que ocorrem com os realizadores audiovisuais após a exibição de suas obras. Por outro lado, a conversa se constitui como forma fílmica e adquire função primordial ao realizar o balanço desta história.

Após esta sequência, o filme se encaminha para a conclusão por meio de um novo bloco musical. Os fragmentos de músicas que compõem este trecho se referem a cânticos ligados às religiões de matriz africana seguidos pela forte presença de instrumentos de percussão de uma escola de samba. Após estas execuções, os diretores recorrem à *Águas de Março* (Tom Jobim, 1972), *O guarani* (Carlos Gomes, 1870), a primeira parte do *Hino Nacional* (Francisco Manuel da Silva & Joaquim Osório Duque-Estrada, 1922) e *Invocação em defesa da pátria* (Heitor Villa-Lobos, 1943), que encerra o documentário. No plano imagético, o filme se apropria de



cenas que revelam apresentações de artistas musicais em um palco, imagens que remetem à miséria brasileira, cenas ligadas ao universo do futebol, sobretudo jogos do Santos Futebol Clube, com a presença de Pelé, e imagens violentas dentro de campo, entre os jogadores, e fora das quatro linhas, promovida pelos torcedores. Imagens de explosões vulcânicas fecham não só esta sequência musical como o documentário, que apresenta uma cartela de texto indicando o fim.



### 3. Capítulo 3

#### A montagem cinematográfica

##### 3.1 Montagem: elemento articulatório

As reflexões deste capítulo serão pautadas no processo criativo de montagem do filme *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro: uma história psicológica do cinema brasileiro*, documentário que se encontra em desenvolvimento na ilha de edição. Buscaremos evidenciar os processos técnicos e artísticos concernentes à esta etapa da produção fílmica, como os modos de organização dos materiais de arquivo, a decupagem, a articulação entre o roteiro e os elementos audiovisuais utilizados, além da montagem propriamente dita.

Silvia Okumura Hayashi expõe de forma abrangente e minuciosa um estudo sobre a montagem audiovisual em sua tese "Fundamentos da montagem audiovisual" (2016). Para a autora, a montagem é o processo em que a articulação de imagens e sons se transforma em novos produtos audiovisuais, como filmes de ficção, documentários, séries para televisão e plataformas de *streaming*, vídeos para museus e instituições, produções para o YouTube e redes sociais, entre outras.

Na montagem, o corte é o procedimento básico pautado, ao mesmo tempo, na ideia de separação e de união entre duas imagens. Nos modos de produção analógica, os cortes eram realizados de forma física, visto que os pedaços de celuloide que constituíam os filmes eram recortados e depois colados a um outro trecho de película. Com o advento do digital, a prática deixa de ser artesanal e adquire facilidades tanto do ponto de vista técnico e operacional como do armazenamento das imagens e dos sons. Muito além do corte, a autora entende a montagem como uma "ação central na organização das imagens do mundo" (HAYASHI, 2016, p. 10) pautada na ideia de "seleção e ordenação das imagens em movimento" (HAYASHI, 2016, p. 87), visto que "montar é uma ação de controle sobre imagens, tempos e espaços que criam um filme" (HAYASHI, 2016, p. 336).

Hayashi destaca que as primeiras produções de imagens em movimento se caracterizavam como filmes sem cortes, já que eram feitos em tomadas únicas, com duração limitada ao cumprimento da película, que correspondia, em média, a 50 segundos. A autora

relembra que aquela que é considerada como a primeira exibição de cinema, ocorrida no *Grand Café*, em 1895, na cidade de Paris, foi constituída por 10 filmes produzidos pelos irmãos Lumière, como *A chegada do trem na estação* (1895), *A saída dos operários da fábrica Lumière* (1895), *O regador regado* (1895) e *Ressaca no mar* (1895). Estes filmes foram selecionados e organizados de modo que constituíssem uma sessão com aproximadamente 25 minutos. Hayashi aponta que os Lumière atuaram também como montadores nesta primeira exibição, ainda que de forma involuntária, pois se pautaram na seleção e ordenação das obras, processos essenciais à montagem audiovisual (HAYASHI, 2016).

É curioso constatar que em *A chegada do trem na estação*, ainda que Louis Lumière mantenha a câmera imóvel, a posição e o ângulo em que ela é disposta possibilitam uma série de planos distintos (Figuras 68, 69 e 70) proporcionados pela movimentação cênica e que aludem à montagem, apesar da não existência do corte (SADOUL, 1963):

Toda a série de tomadas atualmente empregadas no cinema foi na verdade utilizada em *A chegada do trem na estação*, desde o plano de conjunto do trem que surge no horizonte até o primeiro plano. Esses planos não são, porém, separados, decupados, e sim ligados por uma espécie de *travelling* invertido. A câmara não se desloca, os objetos ou personagens dela se aproximam ou se afastam continuamente. E essa perpétua variação do ponto de vista permite obter do filme toda uma série de imagens tão diferentes quanto os planos sucessivos de uma montagem moderna (SADOUL, 1963, p. 21 - 22).



Figura 68

Fonte: *A chegada do trem na estação*



Figura 69

Fonte: *A chegada do trem na estação*



Figura 70

Fonte: *A chegada do trem na estação*

No livro *Cinema e Montagem* (1987), Eduardo Leone e Maria Dora Mourão entendem que o corte em *A chegada do trem na estação* reside no próprio título, já que traz a palavra "chegada" como uma espécie de limite para o trem e para o filme e, portanto, define o ponto de corte. Os autores também abordam a montagem cinematográfica por uma ótica que vai além do corte e, deste modo, distanciam-se de uma ideia meramente técnica associada a essa etapa de produção fílmica. Vista de forma ampla, a montagem adquire protagonismo ao ser entendida como um elemento articulatório que pode ser compreendida sob três eixos: a montagem no roteiro, a montagem na realização e a montagem propriamente dita, todas pautadas na ideia de seleção e integração no processo de construção de uma obra audiovisual. A harmonia entre estas três etapas distintas é a responsável pela criação da fluência e do ritmo dos filmes.

No caso da montagem no roteiro, o processo criativo é evidenciado desde a transformação de uma determinada ideia em um argumento e na criação de um roteiro baseado neste argumento. Estas metamorfoses passam obrigatoriamente por uma noção de montagem. As relações entre o espaço e o tempo, nesta etapa de produção fílmica, propiciam uma trajetória que demarca o desenvolvimento da narrativa, de modo que o ritmo decorra de elementos textuais que caracterizam o andamento da ação. Já a montagem na realização é caracterizada pela fase em que as imagens em movimento e os sons são captados com base no roteiro proposto. Esta montagem articula elementos como enquadramentos e espacialidade, além da temporalidade, que pode tanto ocorrer sob a perspectiva do tempo de registro do plano, como do tempo narrativo geral da obra audiovisual em questão. Por fim, a montagem propriamente dita se caracteriza pela articulação do material captado com base no roteiro, de modo que imagens e sons são associados com o intuito de constituir uma narrativa fílmica. As associações e articulações realizadas pela montagem afetam as capacidades emocionais dos espectadores e interferem nas significações do discurso (LEONE & MOURÃO, 1987).

Nesse intrincado processo, não há como duvidar do papel relevante que cabe à montagem na expressão fílmica. O corte, além de ser o elemento conciliador (ou deflagrador) na concatenação dos planos, é também o mediador, que poderá intensificar as significações na expressão cinematográfica (tanto a nível estético quanto ideológico). Desse modo, cria-se o campo propício ao desenvolvimento da narrativa (LEONE & MOURÃO, 1987, p. 57).

Desta maneira, o corte realizado pelo montador deve sempre obedecer às necessidades da história que está sendo contada, de modo que poderá tanto reforçar ou atenuar certas relações de acordo com as necessidades da narrativa fílmica proposta. É importante ressaltar que ao abordarem a montagem cinematográfica como elemento articulador entre o roteiro, a realização e a montagem propriamente dita, Leone e Mourão recorrem, sobretudo, a ideias relacionadas aos filmes de ficção (LEONE & MOURÃO, 1987).

No entanto, esta ideia mais ampla de montagem também pode ser adaptada e aplicada ao documentário, especificamente ao filme *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro*, no qual a montagem no roteiro ocorre por meio da seleção e posterior adaptação de trechos que compõem o livro *De Caligari a Hitler*. Já a montagem na realização difere da intenção dos autores, dado que ambos preveem a captação das imagens em movimento nesta etapa, o que não ocorre no documentário em questão, visto que ele é composto inteiramente por materiais de arquivos. Neste caso, é possível entender a montagem na realização com base na seleção dos materiais audiovisuais que compõem o filme, por intermédio da decupagem destes arquivos e pela escolha posterior dos trechos que poderão constituir o documentário. Já a montagem propriamente dita encontra eco nas resoluções de Leone e Mourão, que entendem a articulação destes materiais tendo como base o roteiro como fase fundamental para o estabelecimento da narrativa fílmica e do modo como ela adquire um formato audiovisual para ser apresentado aos espectadores.

### **3.2 Organização do material “bruto”**

Em *Cinemas “não narrativos”: experimental e documentário - passagens* (2012), Francisco Elinaldo Teixeira entende que o cinema não narrativo retrata os filmes que não se encaixam nos modelos da narrativa clássica, sobretudo o cinema de ficção produzido em Hollywood, de modo que se aproxima de obras experimentais e do documentário. Em uma noção expandida do termo, a definição engloba também todo o cinema moderno, visto que o autor expõe o equívoco em associar a ideia de narrativa, conectada à literatura, ao cinema, pelo

fato de o cinema se constituir, em sua quase totalidade, como imagético-narrativo. "Portanto, nem puramente visual, nem puramente narrativo, o cinema se constitui como uma 'modulação' de elementos diversos, de uma combinatória de materiais e modos de composição em variação permanente" (TEIXEIRA, 2012, p. 18).

O autor elenca uma série de fatores que compõem as dificuldades analíticas sobre o que denomina como cinema não narrativo, sobretudo no campo do documentário produzido atualmente. Entre esses fatores, estão as adversidades em criar parâmetros para a análise fílmica, ainda muito associada ao âmbito ficcional, além das rápidas e sucessivas transformações técnicas e da cultura audiovisual contemporânea, que coloca o documentário em posição de maior destaque. Desta forma, Teixeira propõe um caminho metodológico pautado em quatro procedimentos que buscam evidenciar os modos de composição do filme e suas qualidades estéticas (TEIXEIRA, 2012):

1) um inventário dos materiais de composição do filme (elementos de que se vale o documentarista na construção/criação fílmica); 2) um inventário dos modos de composição (agenciamento dos materiais e sua combinatória em função da montagem e criação de sentido); 3) as diversas funções da câmera ou modos de enquadramento (objetiva indireta, subjetiva direta e subjetiva indireta livre) implicados na construção da narrativa documental; 4) as modulações estilísticas que, finalmente, se abrem para o campo mais abrangente da teoria documental (TEIXEIRA, 2012, p. 270).

Embora o documentário *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro* encontre ressalvas no percurso metodológico traçado por Teixeira, visto que, por exemplo, não atende aos requisitos da etapa 3, dado que é constituído apenas por materiais de arquivos de terceiros, tendo como consequência a ausência de uma câmera e de seus modos narrativos, acreditamos que a metodologia propõe pontos de partidas interessantes, sobretudo os procedimentos 1 e 2, para organizar uma reflexão sobre o filme em questão sob a ótica da montagem.

É importante frisar que tais reflexões são pautadas em certas dificuldades, pois o autor desta pesquisa também acumula a função de montador do objeto de estudo. A esta falta de distanciamento emocional e afetivo, acrescenta-se o fato de o documentário ainda estar em fase de desenvolvimento. As primeiras ideias do filme *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro* emergiram por volta de 2016, mas o documentário só adentrou a ilha de edição em 2021, ano de início desta pesquisa. Naquele contexto, o filme tinha como previsão de lançamento o ano de 2022, com o intuito de anteceder as eleições presidenciais. No entanto, o prazo não foi

cumprido, sobretudo em função de várias dificuldades pessoais de seus realizadores, mas também pelas adversidades estruturais do mercado audiovisual brasileiro contemporâneo. Como o filme está sendo produzido sem recursos financeiros, muitas vezes o desenvolvimento deixa de ser priorizado pelos realizadores, tendo em vista outras demandas audiovisuais remuneradas e a consequente falta de tempo para dedicar a projetos pessoais paralelos. Ainda assim, a nova previsão é de que o filme esteja concluído em 2024, após a finalização da montagem, da mixagem e da resolução de questões burocráticas. Nesta pesquisa, consideramos como objeto de reflexão uma versão de aproximadamente 60 minutos do documentário ainda inacabado, sem levar em consideração a inserção das cenas documentais.

O primeiro procedimento indicado por Teixeira visa evidenciar os materiais que compõem a obra cinematográfica. No caso do documentário *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro*, o filme tem como início uma cartela de texto que objetiva situar o espectador ao explicitar a estrutura narrativa do filme. O documentário é constituído inteiramente por materiais de arquivos oriundos de três fontes distintas. A primeira é relativa ao livro *De Caligari a Hitler*, do qual o roteiro foi livremente adaptado. A segunda é caracterizada por trechos de 61 longas-metragens ficcionais brasileiros. Desses 61 filmes, 3 foram produzidos em 1965, 1 obra foi realizada em 1967 e 1 longa foi desenvolvido em 1981. Os outros 56 filmes compõem um panorama que abrange a produção realizada entre 1993 e 2018<sup>41</sup>. Por fim, a terceira fonte provém do campo documental, como jornais televisivos e reportagens, vídeos produzidos para as redes sociais de forma institucional e pela mídia independente, matérias em veículos impressos, fotografias, charges e obras de arte, sobretudo as produções realizadas entre o início da década de 1990 e o final da década de 2010. Além dos materiais de arquivos, compõem a banda sonora do filme uma locução, pautada na leitura do roteiro adaptado e uma trilha sonora, oriunda de recortes musicais dos filmes citados.

Antes de adentrarmos na segunda etapa, acerca do modo como estes materiais se relacionam por meio da montagem, é importante compreender as formas de organização dos arquivos e do projeto de edição, como também as dificuldades técnicas e criativas do montador ao lidar com este alto volume de material bruto, dado que somente os filmes brasileiros totalizam mais de 100 horas de imagens em movimento. Considerando que o documentário terá uma duração de aproximadamente 2 horas, é necessário um processo criterioso de seleção e

---

<sup>41</sup> A lista completa com o título de todos os filmes ficcionais que compõem o documentário está no Anexo 1 (p.149).



posterior redução deste material. O roteiro do documentário opera como um primeiro limite para um amplo recorte sobre estes filmes, além de atuar como um guia para que o montador compreenda a linha narrativa em que o filme se estrutura.

Em *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro*, o diretor Rubens Passaro assistiu e decupou todos os longas que compõem o filme. Baseado nestas informações, o roteirista criou um documento para cada obra cinematográfica com o intuito de organizar o material bruto. Estes documentos se constituíam por anotações de *timecodes* e uma breve descrição das cenas correspondentes. Em certos momentos, o diretor utilizou aspas dos filmes, palavras-chaves, além de outros lembretes e anotações. Dado que tem como objetivo ser apenas um guia para a organização do processo criativo, o texto adota um tom coloquial.

Depois da decupagem minuciosa de todos os filmes, Passaro agrupou estes documentos em uma pasta virtual denominada "Decupagem". Ao lado deste arquivo, o diretor criou outra pasta intitulada "Marcações", na qual alocou uma segunda decupagem dos filmes baseada na primeira. Neste processo, o roteirista indicou os trechos mais importantes por meio de marcações em amarelo. Ao lado das cenas, acrescia com fonte vermelha sugestões de parágrafos do roteiro ao qual ela poderia ser associada, além de outras anotações para a montagem, como na reprodução a seguir, que corresponde a um trecho da decupagem do filme *Tropa de Elite* (Figura 71).

01"48 - Cenas do Baile funk -> 1º parágrafo  
 02"00 - Fala de capitão nascimento falando da "minha cidade", armamento dos traficantes -> final 1º parágrafo  
 02"57 - Cenas de pessoas jogando pebolim  
 03"43 - "honestidade não faz parte do jogo, policial honesto no morro, dá mwrda"  
 05"00 - " no RJ, tem que se escolher, ou se omite ou vai pra guerra" - foto parada -> 1º parágrafo  
 05"25 - Cena de ação, trocas de tiro, palavrões -> 1º parágrafo boa cobertura  
 06"45 - "eu não sou um policial regular, sou do Bope"  
 07"00 - Fala do fardamento, símbolo e cor do uniforme. Fala do Wagner de Moura. Meu nome é capitão nascimento, ele fala -> 2º parágrafo  
 09"50 - "Quem ajuda traficante se armar, tbn é inimigo"  
 12"43 - "Era de caras assim que eu precisava, o coração de 1 e a mente de outro"

Figura 71

Fonte: Imagem de trecho da decupagem de *Tropa de Elite*, realizada por Rubens Passaro

O próximo passo foi transpor estas decupagens e as marcações textuais para a ilha de edição. Nesta etapa do processo, o diretor contratou o assistente de montagem Pedro Henrique Diniz Ferreira, que recebeu todo o material bruto ficcional e o acesso aos documentos relativos às marcações da segunda decupagem. Desta forma, o assistente foi o responsável por inserir todos os 61 filmes no programa de edição Adobe Premiere e, com base nas indicações textuais, realizar o recorte, em amarelo, dos principais trechos destes filmes (Figuras 72 e 73). Como forma de organização e para facilitar a localização, cada filme foi disposto em uma *timeline* própria.

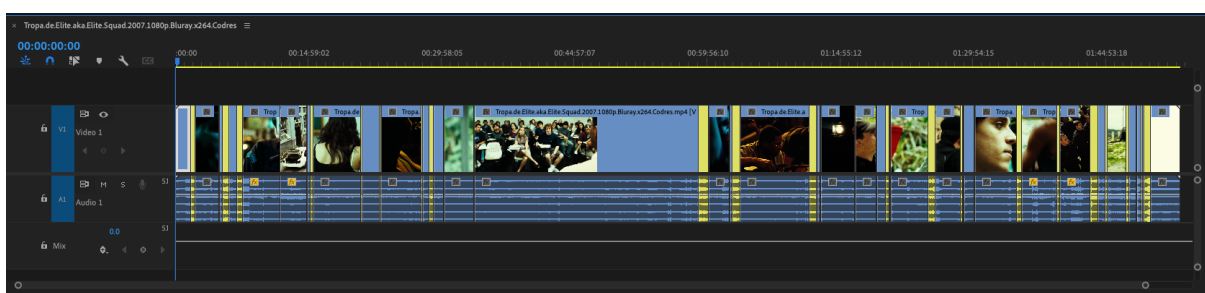


Figura 72

Fonte: Imagem da *timeline* do programa de edição, correspondente à decupagem do filme *Tropa de Elite*

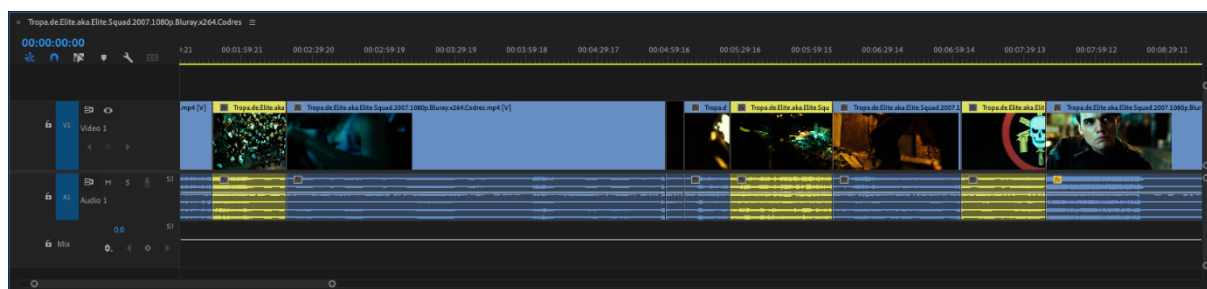


Figura 73

Fonte: Imagem da *timeline* do programa de edição, correspondente à decupagem do filme *Tropa de Elite*

*Timeline* é um termo técnico do universo da edição e da montagem que faz referência a uma linha do tempo. Apesar de este tipo de representação ser antigo na história da humanidade, o termo só emergiu no âmbito cinematográfico com o advento da edição digital (HAYASHI, 2016).

As mesas de montagem analógicas (Moviola [Figura 74], KEM [Figura 75], Steenbeck, entre outras) eram compostas por pratos, grifas, manoplas, pedais, lâmpadas de projeção, telas, botões de travamento, régulas que mediam o filme em pés ou fotogramas. A edição de filmes através do uso de computadores e *softwares* trouxe nova nomenclatura para os equipamentos usados no processo. A mesa de montagem digital [Figura 76], basicamente é composta por uma linha do tempo, a *timeline* e uma tela onde se pode visualizar esta *timeline*. Os outros componentes da mesa de edição digital são as ferramentas disponíveis para a manipulação das imagens e sons e uma interface que possibilita o acesso ao banco de imagens e sons disponíveis (HAYASHI, 2016, p. 28, grifo nosso).



Figura 74  
Fonte: Wikipédia



Figura 75  
Fonte: Instituto Roque Araújo

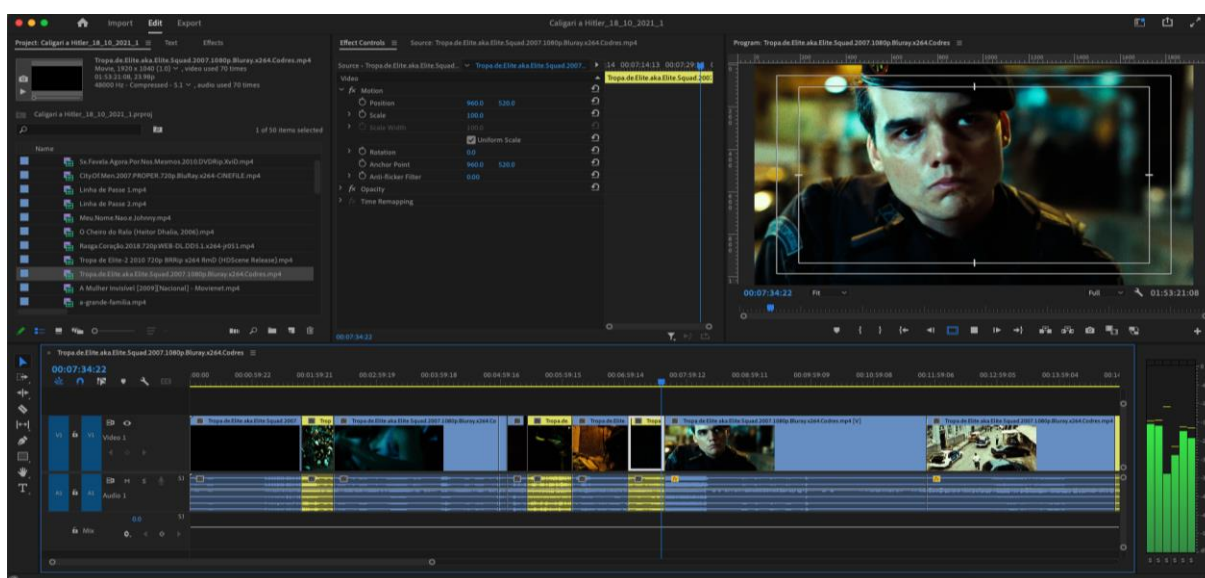


Figura 76  
Fonte: Imagem da interface do programa de edição Adobe Premiere com o projeto do filme *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro*

É importante ressaltar que este tipo de seleção e recorte dos filmes é fundamental para otimizar o desenvolvimento da montagem, sempre pautada nas ideias de redução e síntese do

material bruto (HAYASHI, 2016). Na continuidade do processo, o projeto de edição organizado pelo assistente de montagem foi transferido para o montador. O projeto era composto de 61 *timelines* referentes a cada filme brasileiro. Os cortes destes filmes foram realizados de acordo com a decupagem e os principais trechos foram destacados na cor amarela. Esta organização permite maior agilidade e precisão na localização dos materiais durante o processo de trabalho.

Além do projeto de edição e do material “bruto”<sup>42</sup>, o montador também recebeu o roteiro do documentário, que apontava a estrutura narrativa do filme e indicava o título dos longas-metragens que seriam utilizados, sem especificações de cenas. As cenas poderiam ser encontradas na pasta virtual com os documentos que continham as decupagens de todos os filmes. No roteiro, a indicação do material documental também era exposta de forma breve. Assim foram reunidos os elementos necessários para o início da montagem propriamente dita.

### 3.3 A montagem entre a vida e a morte

O desenvolvimento das reflexões sobre o processo criativo de montagem do documentário *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro* coincide com a segunda etapa de análise metodológica proposta por Teixeira, que visa evidenciar os modos de composição do filme, sobretudo por meio da articulação do material bruto. Nas conversas entre o diretor e o montador, foi definido que o primeiro teste com a montagem seria feito em um bloco denominado por Kracauer como "filmes históricos" (KRACAUER, 1988). Na versão do roteiro adaptado, este bloco temático é composto por *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1994), *Carlota Joaquina: princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995), *Guerra de Canudos* (Sérgio Rezende, 1996) e *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997). Passaro indicou que a montagem desta sequência seria predominantemente pautada pelo filme de Carla Camurati, visto que a obra possui um diálogo mais alinhado às proposições do roteiro, mas que os outros filmes poderiam ser utilizados de forma breve, de acordo com a liberdade criativa da montagem.

A opção por começar a montar por este bloco, que não coincidia com o início do filme, deu-se por indicação do diretor, que considerava este trecho do roteiro mais organizado para

---

<sup>42</sup> Os arquivos “brutos” eram compostos por filmes brasileiros que foram obtidos na internet, de modo que existe grande variação de formatos, dimensões e qualidade entre as obras. Na etapa de finalização, do documentário, a ideia é que os filmes sejam substituídos no programa de edição por arquivos com melhor resolução cedidos pelas produtoras após a definição das questões burocráticas.

um primeiro teste. A ideia da direção era que as cenas ficcionais não fossem apenas imagens de ilustração para o texto proposto, já que os filmes deveriam exercer protagonismo ao serem expostos também com cenas na íntegra, ou seja, utilizando imagens e sons correspondentes como forma de melhor compreensão do conteúdo.

O primeiro passo do montador foi realizar a leitura do bloco temático indicado no roteiro e do documento com a decupagem de *Carlota Joaquina*. No projeto de edição, após abrir a *timeline* referente ao filme, os trechos cortados e destacados foram copiados e colados em uma nova *timeline* com o título do filme, na qual seria realizada a montagem. Em seguida, o material foi assistido repetidas vezes pelo montador e justaposto ao áudio da locução, com o intuito de criar uma estrutura narrativa capaz de intercalar de forma fluida a narração e imagens e sons dos filmes, de forma que o diálogo possibilitasse avanços na narrativa. Esta primeira montagem é realizada de forma mais grosseira, com o intuito apenas de obter um primeiro corte de conteúdo, o que possibilita ao montador uma visão geral sobre a narrativa construída. Após a definição da estrutura desta sequência, o exercício da montagem é articular os materiais de modo que o filme adquira ritmo.

Esta etapa de testes foi primordial para definir questões técnicas e formais do documentário. No âmbito da locução, a primeira ideia era utilizar tecnologias de inteligência artificial para gerar os áudios com base nos textos do roteiro, de modo que houvesse sobreposição de áudios, ou marcas sonoras, que apontassem os momentos de adaptação do livro no filme, processo que seria explicado textualmente no começo do documentário. Na prática, o primeiro teste de montagem foi realizado com uma locução feminina, gerada por inteligência artificial, que era alterada por uma voz masculina, também criada tecnologicamente, nos momentos de adaptação do roteiro. A ausência de cadência, ritmo e emoção, próprio das vozes artificiais, agravadas pelos cortes bruscos entre as vozes masculina e feminina, causaram estranheza e desconforto para os realizadores, que abandonaram a ideia. A possibilidade da inclusão de marcas sonoras para denotar tais diferenças de adaptação também foram descartadas, visto que poderiam gerar ruídos incômodos para o espectador. Por fim, foram utilizadas, provisoriamente, locuções guias gravadas pelo próprio montador, sem indicações sonoras. O diretor ressalta que este tipo de alteração é recorrente nos documentários, pois muitas ideias parecem funcionar no papel e se mostram ineficientes quando transpostas para a ilha de edição (PASSARO JUNIOR, 2023). As gravações guias foram registradas em aparelho celular, tinham pouca qualidade técnica e baixo poder interpretativo por parte do narrador. No entanto,

serviam como orientações para o andamento da montagem e deveriam ser substituídas por áudios produzidos por uma locutora profissional, posteriormente.

O primeiro teste de montagem (Figura 77) do bloco de filmes históricos utilizou apenas cenas de *Carlota Joaquina* com a locução correspondente, gerada por inteligência artificial. A primeira versão possui duração de 2'37"<sup>43</sup> e começa com um diálogo do filme, em língua inglesa, entre um adulto e uma criança, no qual o adulto propõe contar a história de uma princesa. O momento do corte coincide com o aumento do volume de uma música instrumental que estava no *background* da cena anterior e imagens de uma garota dançando em um baile da realeza. Os planos são alterados de acordo com a trilha. A redução do volume abre espaço para a locução: "Outro tipo de filme em voga após a ditadura foi o histórico" (DE CAPITÃO, em desenvolvimento). O corte brusco para a próxima cena é evidenciado pela quebra sonora e imagética. É utilizada uma cena do filme na íntegra que aborda as mortes de reis portugueses e a ascensão de Dom João ao trono. A sequência é marcada por uma dramaticidade exagerada que remete ao cômico, seguida pela locução: "Fossem ou não realmente exemplos de perfeição artística, eram planejados como tal" (DE CAPITÃO, em desenvolvimento). Ao longo da sequência, a montagem procurou proceder da mesma maneira ao realizar outras articulações entre locução, trechos do filme e trilha sonora.

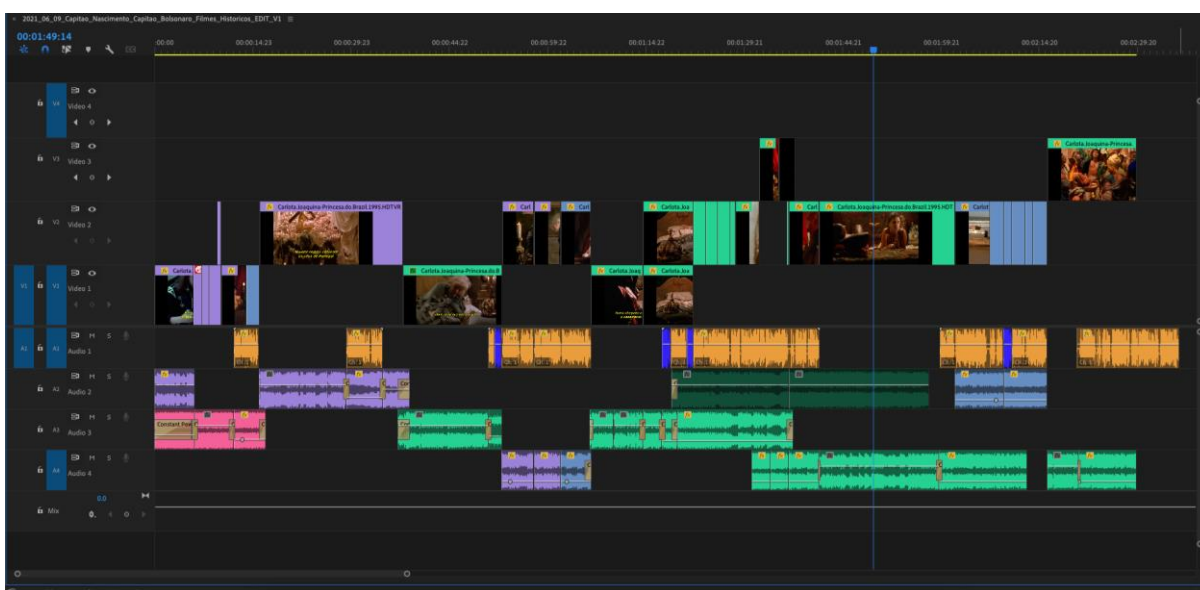


Figura 77

Fonte: Imagem da timeline de edição correspondente ao primeiro teste de montagem, com o filme *Carlota Joaquina*

<sup>43</sup> Primeira versão da montagem do trecho correspondente ao filme *Carlota Joaquina: princesa do Brasil*: [bit.ly/DeCapitaoNascimento](https://bit.ly/DeCapitaoNascimento)

Ainda sem muito ritmo de edição e com algumas falhas técnicas, a primeira versão apontava caminhos a serem seguidos pela montagem. O material foi encaminhado para o diretor que se mostrou satisfeito com o processo e relatou que eram necessários apenas alguns ajustes. Passaro afirmou que, até a execução do teste, ainda tinha dúvidas se o documentário funcionaria de fato ou não (PASSARO JUNIOR, 2023). É interessante notar que esta primeira versão foi sendo lapidada pelo processo de montagem até adquirir a forma final em que é apresentada no documentário<sup>44</sup>.

Jean-Claude Bernardet sustenta que a montagem é pautada na dualidade entre a adoção e a rejeição, a destruição e a construção, a vida e a morte. O autor destaca que a escolha por um plano ocasiona necessariamente no descarte de outros. Da mesma maneira, o autor estende a reflexão para o fotograma, que muitas vezes é eliminado na busca do ritmo e do corte preciso (BERNARDET, 2021).

O filme de montagem feito com material de arquivo implica uma série de vaivém entre a vida e a morte. Ele é vida na medida em que tenta existir. Vida quando se vê num outro filme um plano que, por "x" motivos, se resolve selecionar. Mas ao selecionar um plano, rejeitam-se os outros. O processo é destrutivo também ao isolar da montagem original um plano selecionado para inseri-lo na nova montagem. Destruição porque a significação que este plano tinha originalmente será perdida, ou no mínimo alterada. Vida, porém, porque ganhará nova significação ao ser inserido na nova montagem (BERNARDET, 2021, p. 7).

Em relação ao tempo, o bloco dos filmes históricos diminuiu e ficou com duração de 2'08". No início da sequência, foi acrescida uma introdução que articula os filmes *Guerra de Canudos*, *O que é isso, companheiro?* e *Lamarca* e prepara o ambiente para evidenciar *Carlota Joaquina*. A locução artificial foi trocada pela voz de Paula Silvestre e as cenas relativas a Dom João foram retiradas, de modo que a princesa adquiriu maior destaque. Além disso, trechos da locução previstos no roteiro também foram excluídos por consenso entre o diretor e o montador, sobretudo frases que não agregavam à narrativa e que poderiam ser melhor representadas por cenas do filme.

Depois do primeiro teste, o diretor fez a sugestão de montar o documentário por blocos, de modo que a montagem operaria aos poucos com um conjunto de 3 ou 4 filmes. O processo criativo seguiria os passos traçados no bloco dos filmes históricos: 1) leitura do roteiro; 2)

---

<sup>44</sup> Versão final da montagem do trecho correspondente ao filme *Carlota Joaquina: princesa do Brasil*: [bit.ly/DeCapitaoNascimento](https://bit.ly/DeCapitaoNascimento)



gravação da locução guia do trecho correspondente; 3) orientações da direção sobre a montagem; 4) acesso à decupagem dos filmes em questão; 5) localização das *timelines* correspondentes a cada filme; 6) transposição dos trechos selecionados das obras para a *timeline* de montagem do documentário; 7) elaboração do primeiro corte de conteúdo baseado na locução e nas cenas dos filmes; 8) afinamento e lapidação da montagem ao articular imagens e áudios dos longas com a narração e a trilha sonora embasados na estrutura narrativa definida; 9) envio da versão ao diretor; 10) ajustes na montagem respaldados pelas conversas entre a direção e o montador; 11) envio de nova versão ao diretor; 12) ajustes ou aprovação; 13) substituição da guia sonora pela locução oficial e eventuais ajustes de acordo com o tempo da nova narração.

Ainda que obedecendo a uma espécie de cartilha de procedimentos técnicos e formais, é importante ressaltar que os diferentes filmes brasileiros exigiam variações no estilo da montagem. Ao trabalharmos com *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) foi possível explorar uma montagem mais lenta, pautada em longos planos contemplativos. Já no caso de *O invasor* (Beto Brant, 2001), a música eletrônica do filme exigiu trechos com uma montagem mais dinâmica, próxima à ideia de edição de videoclipes. Já a articulação das cenas de *Lisbela e o prisioneiro* (Guel Arraes, 2003) opera na esfera do lúdico e do romantismo ao ser justaposta a trechos de *Os normais* (José Alvarenga Júnior, 2001). Também existiram possibilidades de conexões temáticas respaldadas pela trilha sonora, como na justaposição das imagens da comunidade em *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002) com a região periférica de *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002), tendo em comum a música *No caminho do bem* (Tim Maia, 1975), retirada do primeiro filme, como elemento de conexão e maior fluidez entre os diferentes materiais.

### **3.4 Fluxo contínuo para criar unidade fílmica**

Promover a ideia de fluxo contínuo entre materiais de arquivos distintos é um dos aspectos da montagem do documentário *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro*. Com o intuito de eliminar a impressão de que é apenas uma série de filmes blocados ou enfileirados, a montagem buscou criar uma unidade fílmica ao conectar os blocos temáticos compostos por filmes diferentes. É interessante evidenciar alguns momentos em que estas associações buscam eliminar, ou ao menos suavizar, a percepção do corte para o espectador.



Este estilo de montagem é o que Ismail Xavier denominou como "montagem clássica" no livro *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (Ismail Xavier, 2014). O teórico realiza um resgate histórico acerca do corte na linguagem do cinema com o objetivo de explicitar o funcionamento do modelo clássico. Primeiramente, recorre ao que foi chamado de forma pejorativa de "teatro filmado", termo que remete às primeiras ficções da história do cinema e se dá em função de esses filmes obedecerem às convenções dramáticas teatrais, sobretudo em relação ao único ponto de vista do espectador. Nessas produções, o corte ocorre apenas entre cenas espaço-temporais distintas e em função do andamento da narrativa.

Em contrapartida, o autor ressalta o caráter inovador da "utilização do corte no interior de uma cena" (XAVIER, 2014, p. 29), o que confere a possibilidade de que um fato singular possa ser visto de diferentes pontos de vista sem que, aparentemente, tenha sua continuidade e fluidez alterada. Remete à impressão de que a ação foi "cumprida de uma só vez e na íntegra, independentemente da câmera" (XAVIER, 2014, p. 29). Esta operação em que o dispositivo cinematográfico permanece oculto em favor de um maior grau de realidade remete ao que Ismail Xavier denomina como "transparência" no título de seu livro (XAVIER, 2014)<sup>45</sup>.

As famosas regras de continuidade funcionam justamente para estabelecer uma combinação de planos de modo que resulte uma sequência fluente de imagens, tendente a dissolver a "descontinuidade visual elementar" numa continuidade espaço-temporal reconstruída. O que caracteriza a decupagem clássica é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível (XAVIER, 2014, p. 32).

O autor também evidencia a importância do aspecto sonoro com o intuito de garantir a sensação de continuidade nos momentos dos cortes. Aliar imagem e som "corresponde à construção de um espaço-tempo próprio ao cinema" (XAVIER, 2014, p. 37). A manipulação do áudio por intermédio da associação entre ruído ambiente, diálogos e trilha sonora possibilita que a passagem entre planos distintos ocorra aparentemente sem saltos bruscos. Portanto, o trabalho sonoro confere um maior grau de realidade para as cenas e permite vantagens sob o ponto de vista da narrativa, sobretudo em relação ao ritmo da montagem e da dramaticidade da história representada (XAVIER, 2014).

---

<sup>45</sup> Por outro lado, Xavier compreende que na "opacidade" o dispositivo cinematográfico é revelado ao espectador, com intuito de possibilitar maior grau de distanciamento e crítica.

### 3.5 O cinema retrata o cinema: a locução como fio condutor

É importante salientar que a continuidade concernente à montagem clássica é desenvolvida por meio das estruturas internas de um filme. De modo contrário, é possível identificar este estilo de montagem na associação entre diferentes obras cinematográficas, como ocorreu no documentário *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro*.

Outro filme que também busca suavizar a percepção do corte ao estabelecer relações entre diferentes filmes nacionais é *São Paulo: sinfonia e cacofonia* (Jean-Claude Bernardet, 1995), também produzido no contexto universitário e com caráter de pesquisa acadêmica. A obra foi desenvolvida na década de 1990, em um projeto interdisciplinar entre a Escola de Comunicação e Artes (ECA) e a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de São Paulo (USP), com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). O média-metragem experimental é composto, exclusivamente, por cenas de filmes brasileiros que retrataram a cidade de São Paulo, de modo que o cinema presta uma homenagem ao próprio cinema (BERNARDET, 2021; CABRAL, 2019; FERNANDES, 2013). Nas classificações de Arlindo Machado, pode ser considerado um "filme-ensaio", em que o fazer fílmico está estabelecido de acordo com um processo subjetivo de busca e indagação (MACHADO, 2003).

A montagem de *São Paulo: sinfonia e cacofonia* (1995) é assinada por Maria Dora Mourão, Professora Doutora do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, que buscou criar uma unidade fílmica por meio da associação de diferentes obras do cinema brasileiro. A montadora adotou o estilo de montagem clássico, de maneira que a passagem de cenas entre obras cinematográficas diferentes acontecesse de forma fluida, com o intuito de eliminar a sensação de que são apenas filmes enfileirados (BERNARDET, 2021; CABRAL, 2019).

Há vários caminhos para disfarçar o corte e promover o fluxo. Muito sinteticamente: encadear os movimentos de câmera e os movimentos dentro do quadro dando a impressão de que o movimento do plano seguinte dá prosseguimento ao movimento do anterior; o olhar, quando a imagem seguinte apresenta o que supostamente o personagem estaria vendo (contraplano); passar de um plano aberto para um fechado, como que detalhando no segundo plano o que teria sido apresentado menos distintamente no plano anterior etc. Não raro um corte visualmente perceptível é amenizado pelo som, fazendo, por exemplo, vazar diálogo ou música de um plano para outro (BERNARDET, 2021, p. 10).

Na sequência inicial de *São Paulo: sinfonia e cacofonia* (1995), após a apresentação dos créditos sobre imagens da cidade presentes em diferentes filmes (Figuras 78 e 79), há uma cena utilizada originalmente em *Os herdeiros* (Cacá Diegues, 1970), na qual o personagem Joaquim (André Gouveia) corre em direção à câmera em meio ao trânsito intenso da cidade (Figura 80). Em seguida, é mostrado um plano de *A marvada carne* (André Klotzel, 1985), no qual o personagem Quim (Adilson Barros) é representado com enquadramento muito semelhante (Figura 81). A montagem ocorre de forma contínua tanto pelo agrupamento temático, caracterizado pela paisagem da cidade e personagens correndo, quanto pela disposição dos planos, permitindo que as ações se desenrolem de maneira fluida (CABRAL, 2019).



Figura 78

Fonte: *São Paulo: sinfonia e cacofonia*

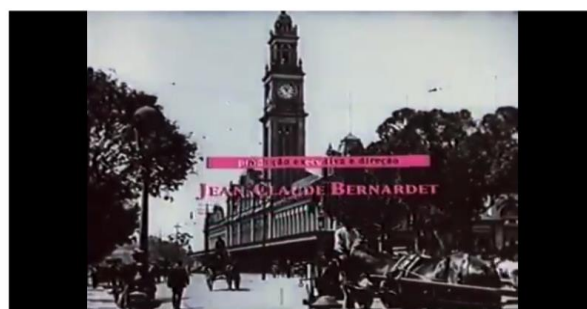


Figura 79

Fonte: *São Paulo: sinfonia e cacofonia*



Figura 80

Fonte: *São Paulo: sinfonia e cacofonia*



Figura 81

Fonte: *São Paulo: sinfonia e cacofonia*

Ainda que o cotejo entre *São Paulo: sinfonia e cacofonia* (1995) e *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro* demonstre algumas semelhanças entre os filmes, também é possível evidenciar certas diferenças. O primeiro opta apenas pelo uso de materiais de arquivos (com cenas de 91 filmes nacionais) e trilha sonora, de modo que não existe uma locução que indique claramente a narrativa a ser percorrida. As associações entre as cenas obedecem critérios temáticos, poéticos e estéticos de forma contínua. Também é importante apontar que os filmes utilizados na obra de Bernardet não são creditados enquanto suas cenas são exibidas, o que muitas vezes dificulta a identificação. A soma desses fatores permite maior grau de

liberdade de interpretação pelo público, muitas vezes influenciado pelo conhecimento prévio de cada espectador em relação às obras apresentadas (CABRAL, 2019).

Em contrapartida, *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro* utiliza trechos de 61 filmes brasileiros e cenas documentais. A locução do filme evidencia o fio condutor da narração argumentativa que permeia todo o documentário. Os materiais de arquivos são inseridos em função da locução com o objetivo de representar, ou comprovar, o que está sendo dito. Esta maneira de montagem encontra eco na chamada montagem comprobatória, visto que "não só aprofunda nosso envolvimento com a história que se desenrola no filme como sustenta os tipos de propostas ou afirmativas que o filme faz sobre o mundo" (NICHOLS, 2016, p. 48). Ademais, todas as obras cinematográficas presentes no filme são creditadas na primeira vez em que aparecem na tela. Os créditos são compostos pelo título do filme, direção, ano de produção e o número de espectadores no cinema no ano em que foi lançado. Ainda que o documentário estreite algumas possibilidades interpretativas, o modo como cada espectador lida com o acervo de imagens disposto no documentário também pode suscitar livres interpretações.

### **3.6 Fusão de filmes: passagens de uma obra a outra**

Ainda no âmbito dos modos de composição do documentário *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro*, é possível apontar sequências que operam sob a ideia da continuidade por meio da associação de filmes distintos, como o bloco dos filmes históricos. É interessante notar o modo como *Guerra de Canudos*, *O que é isso, companheiro?* e *Lamarca* são relacionados na montagem em uma busca da unidade fílmica.

Os dois primeiros filmes possuem como aspecto temático comum a tensão existente entre o exército e o povo. Este viés é fundamental para que ambos sejam associados por intermédio da montagem, já que se constitui como fator decisivo na escolha dos planos dos filmes relativos ao tema. Em um corte seco justaposto a um áudio de explosão, a imagem pertencente ao filme *Guerra de Canudos*, em que o personagem de Antônio Conselheiro (José Wilker) caminha em direção à câmera e profere palavras bíblicas (Figura 82), tem como sequência a cena em que é evidenciado um canhão, que ocupa quase a totalidade da tela, disparado pelo Tenente Luís (Selton Mello). Combatentes do exército observam o disparo e compõem a imagem ao fundo (Figura 83). Há um corte para o contraplano deste trecho,

caracterizado por um plano geral com uma igreja em profundidade do lado direito da tela e marcado pela movimentação dos moradores de Canudos. Dezenas de personagens adentram o quadro a partir do extracampo e correm em direção à igreja. Uma nuvem de areia ocupa o lado direito da cena, resultado da explosão provocada pelo disparo do canhão pertencente ao plano anterior (Figura 84). Há um corte para um plano mais fechado em que os habitantes da cidade correm da direita para a esquerda perfilados para a câmera, de modo que ocupam toda a tela (Figura 85). De modo contrário, a próxima cena é composta pelo exército brasileiro, que realiza movimento inverso, ou seja, da esquerda para a direita. Após o corte, a imagem que representa o povo correndo já não pertence a *Guerra de Canudos*, mas corresponde ao filme *O que é isso, companheiro?*. Em branco e preto, é possível ver a população percorrendo toda a tela, da direita para a esquerda (Figura 86).



Figura 82  
Fonte: *De Capitão*  
*Nascimento a Capitão Bolsonaro*



Figura 83  
Fonte: *De Capitão*  
*Nascimento a Capitão Bolsonaro*



Figura 84  
Fonte: *De Capitão*  
*Nascimento a Capitão Bolsonaro*



Figura 85  
Fonte: *De Capitão*  
*Nascimento a Capitão Bolsonaro*



Figura 86  
Fonte: *De Capitão*  
*Nascimento a Capitão Bolsonaro*

Esta tensão entre as Forças Armadas e a população predomina na alternância da montagem estabelecida entre o plano e o contraplano, de modo que as regras de continuidade e perspectiva são respeitadas. Ainda que as imagens se diferenciem entre coloridas e preto e branco, a montagem paralela, proveniente das ações correspondentes à perseguição do exército ao povo, mesmo que em filmes distintos, possibilita maior fluidez na passagem de uma obra cinematográfica para outra.



No exemplo citado, é importante ressaltar que a ideia de continuidade é desenvolvida por meio da transição entre filmes. No entanto, no trecho que se segue, a fluidez da montagem é proposta ao relacionar as obras *O que é isso, companheiro?* e *Lamarca* com o intuito de que ambas soem como um filme só. A similaridade temática permite que a montagem associe imagens e planos comuns aos dois filmes. Ambos retratam o contexto da ditadura militar no Brasil (1964-1985) e são dotados de cenas semelhantes ao representarem as expropriações revolucionárias impostas aos bancos e os episódios de tortura.

A sequência tem início com um trecho do filme *O que é isso, companheiro?*, no qual o personagem Marcão (Luiz Fernando Guimarães) é registrado em plano médio em uma instituição bancária. Ele empunha uma arma enquanto argumenta que aquela ação não se trata de um assalto (Figura 87). Há um corte para um plano aberto do filme *Lamarca*, em que três homens também armados rendem os funcionários e os clientes de um banco (Figura 88). A continuidade entre os planos é estabelecida pela compatibilidade imagética e reforçada pelo áudio de Marcão, que permanece constante apesar da troca de planos, afirmando que aquele procedimento corresponde a uma ação revolucionária. Desta maneira, o documentário realiza uma espécie de fusão entre os filmes baseada na associação entre o fragmento sonoro de *O que é isso, companheiro?* e as imagens de *Lamarca*.

A fala de Marcão permanece contínua e serve como guia para a montagem. Na banda sonora, o personagem relata o sofrimento imposto aos seus companheiros e companheiras por meio de táticas de tortura que permeiam o governo militar, enquanto o plano imagético recorre primeiramente a cenas de *Lamarca* (Figura 89) e, posteriormente, a trechos de *O que é isso, companheiro?* (Figura 90). O corte é seguido pelo plano médio de Marcão, que mantém sua fala síncrona com a imagem ao relatar a censura imposta à imprensa (Figura 91). Um novo corte marca a redução do volume da fala de Marcão, que é sobreposta pela locução do documentário, como pontua o início do próximo plano. A cena agora é proveniente do filme *Lamarca* (1994) e em *travelling* evidencia o momento em que o dinheiro do banco é tomado por um dos personagens, que caminha diante dos funcionários da instituição (Figura 92) até sair do quadro (Figura 93).



Figura 87  
 Fonte: *De Capitão*  
*Nascimento a Capitão Bolsonaro*



Figura 88  
 Fonte: *De Capitão*  
*Nascimento a Capitão Bolsonaro*



Figura 89  
 Fonte: *De Capitão*  
*Nascimento a Capitão Bolsonaro*



Figura 90  
 Fonte: *De Capitão*  
*Nascimento a Capitão Bolsonaro*



Figura 91  
 Fonte: *De Capitão*  
*Nascimento a Capitão Bolsonaro*



Figura 92  
 Fonte: *De Capitão*  
*Nascimento a Capitão Bolsonaro*



Figura 93  
 Fonte: *De Capitão*  
*Nascimento a Capitão Bolsonaro*



Ao analisar os fotogramas da montagem que associam os filmes *O que é isso, companheiro?* e *Lamarca*, é possível perceber a busca pela noção de unidade e fluidez entre as diferentes obras. A combinação harmoniosa entre planos de filmes distintos tende a dissolver a descontinuidade apresentada visualmente em uma "continuidade espaço-temporal reconstruída" (XAVIER, 2014, p. 36), reforçada pela dimensão sonora da fala contínua de Marcão e a similaridade do cenário.

Diante de cada plano, o som presente é mais um fator decisivo de definição clara do espaço que se estende para além dos limites do quadro; na construção de toda uma cena, a descontinuidade visual encontra mais um forte elemento de coesão numa continuidade sonora que indica tratar-se o tempo todo do "mesmo ambiente" (XAVIER, 2014, p. 37).

Também é possível perceber a busca pela continuidade na sequência do documentário estabelecida entre os filmes *Terra estrangeira* (Daniela Thomas & Walter Salles, 1995) e *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998). As cenas são inseridas por intervenção da locução, que ressalta o papel do diretor Walter Salles nas duas obras. A passagem entre ambas ocorre por intermédio da montagem, executada em função da similaridade entre os planos, o movimento de câmera, a composição do quadro e a dinâmica das personagens.

As imagens de *Terra estrangeira* acompanham a personagem Alex (Fernanda Torres) por intermédio de um *travelling* lateral com movimento executado da direita para a esquerda. A personagem caminha em um bar até o momento em que desaparece atrás de uma pilastra posicionada no centro do quadro (Figuras 94, 95 e 96). Neste instante, há o corte para uma cena do filme *Central do Brasil*. O plano parece ter continuidade por meio de um *travelling* que é realizado no mesmo sentido do fotograma anterior. A câmera agora segue a personagem Dora (Fernanda Montenegro), que caminha na Central do Brasil, estação de trem carioca que intitula a obra. O movimento tem início na metade do quadro, no momento em que Dora surge por detrás de um transeunte e se desloca em direção ao lado esquerdo da tela (Figuras 97, 98 e 99).



Figura 94  
 Fonte: *De Capitão*  
*Nascimento a Capitão Bolsonaro*



Figura 95  
 Fonte: *De Capitão*  
*Nascimento a Capitão Bolsonaro*



Figura 96  
 Fonte: *De Capitão*  
*Nascimento a Capitão Bolsonaro*



Figura 97  
 Fonte: *De Capitão*  
*Nascimento a Capitão Bolsonaro*



Figura 98  
 Fonte: *De Capitão*  
*Nascimento a Capitão Bolsonaro*



Figura 99  
 Fonte: *De Capitão*  
*Nascimento a Capitão Bolsonaro*

A noção de continuidade existente entre os diferentes filmes é desenvolvida pelo mesmo movimento de câmera que se repete nas duas obras e pela composição semelhante dos quadros. Em *Terra estrangeira*, a pilastra que oculta Alex está situada no centro da tela, assim como o passageiro que ofusca Dora em *Central do Brasil*. O corte acontece no instante em que as duas personagens estão encobertas, criando uma ilusão de continuidade entre as cenas ao manter certa fluidez no percurso de ambas. Também é curioso perceber o modo como a atriz Fernanda Torres parece se transformar na sua própria mãe na vida real, a também artista cênica Fernanda Montenegro, o que constitui uma espécie de jogo lúdico e também uma homenagem a ambas, ao associar os filmes e as atrizes.



## Considerações finais

Com base em um breve panorama da produção cinematográfica de Rubens Passaro, minha pesquisa se debruçou sobre como as primeiras ideias o levaram ao desenvolvimento do roteiro do documentário *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro: uma história psicológica do cinema brasileiro*. A reflexão acerca do processo criativo de construção fílmica permitiu elucidar a metodologia e os critérios adotados pelo roteirista e diretor nesta adaptação pautada nos paralelos existentes entre o livro *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão* (1988) e o cenário sócio-político-cultural brasileiro entre o início da década de 1990 e o final da década de 2010.

Seguindo minha hipótese, o documentário evidencia por meio do cinema, assim como fez Kracauer em seu livro, o pensamento nacional que conduziu o país à chegada de Jair Bolsonaro ao poder. A eleição de um líder da extrema-direita no Brasil seguiu uma nova onda conservadora mundial concatenada com a eleição de Donald Trump, nos Estados Unidos, em 2016. Nesse contexto, líderes ultraconservadores ocuparam cargos de poder em diversos países, como Benjamin Netanyahu, em Israel; Boris Johnson, no Reino Unido; Viktor Orbán, na Hungria, entre outros. Ainda que a eleição de Joe Biden, nos Estados Unidos, em 2020, tenha garantido ares mais democráticos ao país, assim como a vitória de Luiz Inácio Lula da Silva, no Brasil, em 2022, essa onda conservadora se estende até os dias atuais, como é possível observar com a eleição de Javier Milei, na Argentina, em 2023; a ascensão de Geert Wilders, na Holanda; e até mesmo um possível retorno de Trump à Casa Branca, na próxima eleição estado-unidense. De maneira geral, os eleitores parecem não estar mais interessados em aspectos moderados na política, ou em uma direita democrática, de modo que o radicalismo aparenta ser a resposta.

Corroborando com a hipótese, além do contexto político mundial, diversos outros fatores produziram o caos Jair Bolsonaro, no Brasil. Vale destacar as Manifestações de 2013, pautadas primeiramente na redução da tarifa do transporte público em São Paulo e que adquiriram outras proporções ao serem endossadas por uma classe média de pensamento raso e fortemente contrária aos ideais da esquerda representados por Dilma Rousseff naquele momento. Também é importante ressaltar o golpe que destituiu do poder a presidenta, vítima de articulações traçadas pela elite econômica do país e pelos setores mais conservadores da política, em 2016, além da prisão arbitrária de Lula, em 2018. Neste contexto, a demagogia de

Bolsonaro, marcada pelo *slogan* "Deus, Pátria e Família", encontrou reduto em um amplo setor da sociedade, ludibriada com a enxurrada de notícias falsas disseminadas pela cúpula do político. O viés armamentista, a ideia do pretense "cidadão de bem" e o modo como se intitulava salvador da pátria foram frequentemente vociferados por Bolsonaro por meio de frases de efeito com pouca base de sustentação. A identificação desses ideais em grande parte da população foi suficiente para torná-lo presidente, no final de 2018.

É importante salientar que os valores que orbitam o universo do bolsonarismo são encontrados no filme *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro*. O processo criativo de montagem — seja no roteiro, na pesquisa, ou ainda na montagem propriamente dita — buscou articular cenas de filmes brasileiros que dialogam nesse aspecto. É possível evidenciar a cultura armamentista e a masculinidade patriótica em *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007); a controversa figura do "cidadão de bem", presente tanto em *O invasor* (Beto Brant, 2001), como também em *O Homem do ano* (José Henrique Fonseca, 2003); o falso moralismo evangélico em *Amarelo manga* (Cláudio Assis, 2002), tal qual a exploração da fé em *Linha de passe* (Daniela Thomas & Walter Salles, 2008); os abusos de poder impostos pelo exército contra a população são encontrados em cenas de *Guerra de Canudos* (Sérgio Rezende, 1996), *O que é isso, companheiro* (Bruno Barreto, 1997) e *O ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2006); além do choque promovido entre a classe média alta e as classes mais baixas e operárias em *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015).

Após uma gestão governamental caótica, Bolsonaro encerrou seu mandato sem alcançar a reeleição. Atualmente, encontra-se inelegível até 2030, por decisão do Tribunal Superior Eleitoral, que o condenou por abuso de poder político e uso indevido dos meios de comunicação, tanto pela ocasião em que se reuniu com embaixadores estrangeiros e atacou, sem provas, o sistema eleitoral brasileiro como pelo abuso de poder político nos eventos oficiais relativos às comemorações da Independência do Brasil, em 2022. Uma dúvida se mantém: estaríamos mais vigilantes para evitarmos retrocessos semelhantes? Ainda que a eleição de Lula tenha direcionado o debate político para um campo mais democrático, a disputa eleitoral com Bolsonaro foi extremamente acirrada em 2022. No Congresso, houve um aumento de representantes conservadores, o que demonstra uma sociedade brasileira ainda polarizada e suscetível às ideias bolsonaristas. Cabe destacar os atos golpistas de 8 de janeiro de 2023, protagonizados por terroristas que invadiram e depredaram o Congresso Nacional, o Palácio do Planalto e o Supremo Tribunal Federal, com o intuito de deslegitimar o resultado das eleições

e promover um golpe de Estado. A situação foi semelhante ao ataque contra o Capitólio, nos Estados Unidos, em 2021, quando uma série de eleitores de Donald Trump, influenciados por ele, invadiram o congresso estado-unidense sob falsa alegação de fraude nas eleições. No Brasil, os atos terroristas vêm sendo investigados e as punições têm sido condizentes com a gravidade do ocorrido.

Tanto esta dissertação como o filme *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro* são compreendidos como retratos de um período e soam como alertas para estarmos sempre vigilantes acerca das tendências fascistas que rodeiam a sociedade. Esta espécie de normalização das vitórias dos extremistas exige que compreendamos como chegamos a este ponto. É importante ressaltar o papel do documentário metalinguístico, que por meio de um recorte do cinema brasileiro buscou identificar os valores sociais, políticos e culturais da nossa sociedade com o intuito de esboçar caminhos que auxiliem esta compreensão.





## Referências bibliográficas

ADRIANO, C. O mutoscópio de Santos Dumont e a poética do *found footage*. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 26, e. 08, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/8QtPVvRGZk7LB77GgfNVNkC/?lang=pt>. Acesso em: 17 nov. 2023.

\_\_\_\_\_. *Found Footage* (I): o encanto do encontro. **Revista Laika**, [S. l.], v. 3, n. 5, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistalaika/article/view/185008>. Acesso em: 17 nov. 2023.

BARROS, R. R. M. de. **A (re)construção do passado**: música, cinema, história. 2011. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. DOI: 10.11606/D.27.2011.tde-14122011-215922. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-14122011-215922/publico/DISSERTACAO\\_RUBEM\\_BARROS.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-14122011-215922/publico/DISSERTACAO_RUBEM_BARROS.pdf). Acesso em: 17 nov. 2023.

BOURRIAUD, N. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. Tradução: Denise Bottmann. 1ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRENEZ, N.; CHODOROV; P. Cartografia do *Found Footage*. **Revista Laika**, [S. l.], v. 3, n. 5, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistalaika/article/view/137202>. Acesso em: 17 nov. 2023.

BERNARDET, J. C. A subjetividade e as imagens alheias: ressignificação. **Revista Laika**, [S. l.], v. 4, n. 7, maio de 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-4077.v4i7p1-15>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistalaika/article/view/178532>. Acesso em: 17 nov. 2023.

CARVALHO, B. C. Glauber Rocha e a montagem de uma história do Brasil. In: ALVES, M. P.; MARQUES, E.; NATÁLIO, C. **Atas do X Encontro Anual da AIM - Associação de Investigadores da Imagem em Movimento**, Lisboa, 2022, p. 176-182. Disponível em: [https://aim.org.pt/atas/indice/ATAS%20AIM%202022\\_merged\\_compressed-176-182.pdf](https://aim.org.pt/atas/indice/ATAS%20AIM%202022_merged_compressed-176-182.pdf). Acesso em: 17 nov. 2023.

CARVALHO FILHO, E. G.; MAKNAMARA, M. Masculinidade no currículo de "Tropa de Elite" e "Praia do Futuro". **Dossiê ABdC 2019**: "Confrontos e resistências nas políticas educacionais e curriculares no contexto atual", v. 17 n. 4, 2019, p. 1502 - 1522. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/curriculum/article/view/44693>. Acesso em: 17 nov. 2023.

CABRAL, J. B. de S. **A experiência do filme-ensaio em Sinfonia e Cacofonia e Cinemacidade**. 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos da Mídia) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/28551>. Acesso em: 17 nov. 2023.

CARDOSO, M. **O cinema tricontinental de Glauber Rocha**: política, estética e revolução (1969-1974). 2007. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. doi:10.11606/T.8.2007.tde-12022008-110659. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-12022008-110659/pt-br.php>. Acesso em: 17 nov. de 2023.

COUTINHO, F. M. **10 melhores filmes do gênero *found footage* para assistir**. Tecmundo, 2022. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/cultura-geek/231538-10-melhores-filmes-found-footage-assistir.htm>. Acesso em: 17 nov. 2023.

DMYTRYK, E. **On film editing: an introduction to the art of film construction**. Boston: Focal Press, 1984.

DORIA, K. W. **O horror não está no horror: cinema de gênero, anos Lula e luta de classes no Brasil**. 2016. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. DOI:10.11606/D.27.2017.tde-09032017-104856. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-09032017-104856/pt-br.php>. Acesso em: 17 nov. 2023.

FELIZARDO, R. **Netflix e mais: 3 dicas perturbadoras de terror *found footage*, mas é melhor você assistir com as luzes acesas**. Adoro Cinema, 2023. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/slideshows/filmes/slideshow-1000043363/>. Acesso em: 17 nov. 2023.

FERNANDES, M. L. K. **Found footage em tempo de remix: cinema de apropriação e montagem como metacrítica cultural e sua ocorrência no Brasil**. 2013. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. DOI: 10.11606/D.27.2013.tde-13092013-112643. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-13092013-112643/pt-br.php>. Acesso em: 17 nov. 2023.

ELSAESSER, T. **The Ethics of Appropriation: found footage between Archive and Internet**. Keynote Recycled Cinema Symposium DOKU.ARTS 2014, 2014. Disponível em: [http://2014.doku-arts.de/content/sidebar\\_fachtagung/Ethics-of-Appropriation.pdf](http://2014.doku-arts.de/content/sidebar_fachtagung/Ethics-of-Appropriation.pdf). Acesso em: 17 nov. 2023.

HAYASHI, S. O. **Fundamentos da montagem audiovisual**. 2016. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. DOI: 10.11606/T.27.2016.tde-08092016-155047. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-08092016-155047/pt-br.php>. Acesso em: 17 nov. 2023.

KAPAZ, A. K. **O fenômeno Tropa de Elite e suas relações com a sociedade brasileira contemporânea**. 1ª ed. São Paulo: Mnemocine, 2017.

KRACAUER, S. **De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LEONE, E.; MOURÃO, M. D. **Cinema e montagem**. 1ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1987.

LEYDA, Jay. **Films beget films: a study of the compilation film**. 1ª ed. New York: Hill and Wang, 1964.

LILI, Canal da. **Roberto Alvim não é causa, é sintoma**. YouTube, 06/02/2020. Disponível em: <https://youtu.be/kON26R-cuOo?si=YL0Noro6oWqdNnLW>. Acesso em 17 nov. 2023.

LTDA, Inteligência. DANIEL REZENDE (DIRETOR DE CINEMA) - Inteligência Ltda. Podcast #359. YouTube, 20/12/2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZXQI5x8TuaM>. Acesso em: 17 nov. 2023.

LINS, C. Do espectador crítico ao espectador-montador: Um dia na vida, de Eduardo Coutinho. **Devires - Cinema e Humanidades**, v. 7, n. 2, 2010, p. 132-138. Disponível em: <https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/320>. Acesso em: 17 nov. 2023.

MACHADO, A. O Filme-Ensaio. **Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da UERJ**, v. 2, n. 5, 2003. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/42804>. Acesso em 1 maio 2025.

MACHADO, C. B. M. **A ressignificação no cinema de *found footage* feito por mulheres**. 2020. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. doi:10.11606/D.27.2020.tde-03032021-164826. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-03032021-164826/pt-br.php>. Acesso em: 17 nov. 2023.

MORETTIN, E. Cinema de arquivo, história e exposições universais: Land of liberty (1939), de Cecil B. de Mille. In: BLANK, T.; CRUZ, A. N. e; GRINER, A.; MACHADO, P. **Arquivos em movimento: Seminário Internacional de Documentário de Arquivo**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2017, v.1, p. 1-14.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Tradução: Monica Saddy Martins. 6ª edição. Campinas: Papirus, 2016.

ORICCHIO, L. Z. **Cinema de novo: um balanço crítico da retomada**. Prefácio de Ismail Xavier. 1ª edição São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PAVARINO, R. N. (2014). Publicidade e propaganda: emergência e atualidade. **Comunicologia - Revista De Comunicação Da Universidade Católica De Brasília**, v. 6, n. 2, p. 201-220. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/RCEUCB/article/view/5284>. Acesso em: 27 nov. 2023.

PASSARO JÚNIOR, R. C. **Manuscrito do autor inspirado em Siegfried Kracauer**. São Paulo, 2021.

PASSARO JÚNIOR, R. C. Depoimento a Gustavo Forti Leitão em 20 de agosto de 2023. São Paulo. **Projeto O processo criativo de montagem cinematográfica: De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro**.

RUSSELL, C. **Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices**. 1<sup>st</sup> ed. Durhan and London: Duke University Press, 2018.

SADOUL, G. **História do Cinema Mundial**: das origens aos nossos dias, vol. I. Tradução: Sônia Salles Gomes. 1ª ed. Porto Alegre: Editora Martins Livreiro, 1963.

SALLES, C. A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. Apresentação de Elida Tessler. 6ª ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

SCHIAVINATTO, I. L.; ZERWES, E. **Cultura Visual**: imagens na modernidade. 1ª ed. São Paulo: Cortez, 2019.

SZAFIR, M. **Retóricas Audiovisuais** (o filme Tropa de Elite na cultura em rede). 2011. Dissertação (Mestrado em Estudo dos Meios e da Produção Midiática) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. DOI: 10.11606/D.27.2010.tde-17022011-150239. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-17022011-150239/pt-br.php>. Acesso em: 17 nov. 2023.

TEIXEIRA, F. E. **Cinemas "não narrativos"**: experimental e documentário - passagens. 1ª ed. São Paulo: Alameda, 2012.

WEES, W. C. **Recycled Images**: The Art and Politics of Found Footage Films. 1ª ed. New York: Anthology Film Archives, 1993.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 6ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

ZANATTO, R. M. Siegfried Kracauer, crítico e historiador: extraterritorialidade e falsa consciência na ascensão do nazismo. **Revista Terceira Margem**, v. 23, n. 41, setembro-dezembro de 2019, p. 27-48. Disponível em: [https://scholar.google.com.br/citations?view\\_op=view\\_citation&hl=pt-PT&user=CI3ONHEAAAAJ&citation\\_for\\_view=CI3ONHEAAAAJ:9yKSN-GCB0IC](https://scholar.google.com.br/citations?view_op=view_citation&hl=pt-PT&user=CI3ONHEAAAAJ&citation_for_view=CI3ONHEAAAAJ:9yKSN-GCB0IC). Acesso em 17 nov. 2023.

\_\_\_\_\_. História da História do Cinema: arqueologia, estilo e psicologia social nas obras de Lotte Eisner e Siegfried Kracauer. In: ASSUNÇÃO, M. F. M. de; BRAGA, S. C.; GONÇALVES, M.; QUINTA JUNIOR, E. R. **Teoria e História da Historiografia no século XXI**: Ensaios em homenagem aos dez anos da Revista de Teoria da História. Vitória-ES: Milfontes, 2020, p. 169-192. Disponível em: <https://editoramilfontes.com.br/acervo/Teoria e historia da historiografia no seculo XXI.pdf>. Acesso em 17 nov. 2023.

## Referências filmográficas

- A CHEGADA do trem na estação. Direção: Auguste & Louis Lumière. França, 1895 (50 s.).
- A FALECIDA. Direção: Leon Hirzman. Brasil: Herbert Richers; Meta Produções Cinematográficas Ltda.; Embrafilme, 1965 (90 min.).
- A MARVADA Carne. Direção: André Klotzel. Brasil, 1985 (87 min.).
- A MOVIE. Direção: Bruce Conner. Estados Unidos, 1958 (12 min.).
- A QUEDA da dinastia Romanov. Direção: Esther Schub. URSS, 1927 (90 min.).
- A SAÍDA dos operários da fábrica Lumière. Direção: Auguste & Louis Lumière. França, 1895 (50 s.).
- A VIDA de um bombeiro americano. Direção: Edwin S. Porter. Estados Unidos, 1902 (6 min.).
- AMARELO Manga. Direção: Cláudio Assis. Brasil: RioFilme, 2002 (100 min.).
- AMERICA'S answer. Direção: Edwin F. Glenn. Estados Unidos, 1918 (80 min.).
- ANA Bolena. Direção: Ernst Lubitsch. Alemanha: UFA, 1920 (133 min.).
- ATÉ QUE A SORTE nos separe 3: a falência final. Direção: Roberto Santucci & Marcelo Antunez. Brasil: Paris Filmes; Downtown Filmes, 2016 (100 min.).
- BANANA da terra. Direção: Ruy Costa. Brasil: MGM Brasil, 1939 (88 min.).
- BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Brasil: Horus Filmes Ltda., 1961 (80 min.).
- BLACK Soul Brother. Direção: Rubens Passaro. Brasil, 2008 (86 min.).
- CARANDIRU. Direção: Héctor Babenco. Brasil: Sony Pictures Classics; Columbia; Tristar, 2003 (145 min.).
- CARLOTA Joaquina: princesa do Brazil. Direção: Carla Camuratti. Brasil: Warner Bros. Pictures, 1995 (100 min.).
- CENTRAL do Brasil. Direção: Walter Salles. Brasil: RioFilme; Europa Filmes; Sony Pictures Classics, 1998 (115 min.).
- CHATÔ: o rei do Brasil. Direção: Guilherme Fontes. Brasil: Guilherme Fontes Filmes, 2015. (102 min.).
- CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles & Kátia Lund. Brasil: Lumière Brasil; Miramax Films, 2002 (130 min.).

CRACK: repensar. Direção: Felipe Crepker & Rubens Passaro. Brasil, 2015 (25 min.).

DE CAPITÃO Nascimento a Capitão Bolsonaro: uma história psicológica do cinema brasileiro. Direção: Rubens Passaro. Brasil, em desenvolvimento.

DEUS e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Brasil: Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A.; Copacabana Filmes, 1964 (120 min.).

DI MELO: o imorrível. Direção: Alan Oliveira & Rubens Passaro. Brasil, 2011 (25 min.).

DRAUZIO dichava. Direção: Newman Costa. Brasil, 5 episódios, 2019 (45 min.).

EUROPEN armies in action.

GANGA Zumba. Direção: Cacá Diegues. Brasil: Jarbas Barbosa; Copacabana Filmes, 1963 (100 min.).

GENUINE. Direção: Robert Wiene. Alemanha: Decla-Bioscop-Verleih, 1920 (88 min.).

GUERRA de Canudos. Direção: Sérgio Rezende. Brasil: Columbia TriStar Pictures, 1996 (160 min.).

HELENO. Direção: José Henrique Fonseca. Brasil: Downtown Filmes, 2012 (116 min.).

HISTÓRIA do Brasil. Direção: Glauber Rocha & Marcos Medeiros. Cuba e Itália, 1974 (178 min.).

HOAX canular. Direção: Dominic Gagnon. Canadá, 2013 (92 min.).

INDEPENDÊNCIA ou morte. Direção: Osvaldo Massaini. Brasil: Cinedistri, 1972 (108 min.).

LAMARCA. Direção: Sérgio Rezende. Brasil: RioFilme e Morena Filmes, 1994 (130 min.).

LISBELA e o prisioneiro. Direção: Guel Arraes. Brasil: 20th Century Fox, 2003 (110 min.).

LOOK Back in 1930! Do you remember? Direção: Pathé News, 1930.

MARILYN times five. Direção: Bruce Conner. Estados Unidos, 1973 (14 min.).

METRÓPOLIS. Direção: Fritz Lang. Alemanha: UFA AG, 1927 (153 min.).

O ASSALTO ao trem pagador. Direção: Roberto Farias. Brasil, 1962 (102 min.).

O ESCORPIÃO escarlate. Direção: Ivan Cardoso. Brasil: Topázio Filmes, 1990 (90 min.).

O GABINETE do Dr. Caligari. Direção: Robert Wiene. Alemanha: Decla-Bioscop AG, 1920 (71 min.).

- O INVASOR. Direção: Beto Brant. Brasil: Pandora Filmes e Europa Filmes, 2001 (97 min.).
- O QUATRILHO. Direção: Fábio Barreto. Brasil: Paramount Pictures, 1995 (92 min.).
- O QUE É ISSO, companheiro? Direção: Bruno Barreto. Brasil: RioFilme e Miramax, 1997 (110 min.).
- O REGADOR regado. Direção: Auguste & Louis Lumière. França, 1895 (50 s.).
- OS FUZIS. Direção: Ruy Guerra. Brasil e Argentina: Embrafilme, 1963 (80 min.).
- OS HERDEIROS. Direção: Cacá Diegues. Produção: Carlos Diegues, Jarbas Barbosa e Luis Carlos Barreto. Brasil: Condor Filmes, 1969 (103 min.).
- OS INCONFIDENTES. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil e Itália: Mapa Filmes; Embrafilme, 1972. (100 min.).
- OS NORMAIS: o filme. Direção: José Alvarenga Júnior. Brasil: Lumière Pictures e Europa Filmes, 2003 (90 min.).
- OS NIBELUNGOS: a morte de Siegfried. Direção: Fritz Lang. Alemanha: Universum Film AG, 1924 (178 min.).
- PANCHO Villa, 1914.
- POPE Pius XI, 1933.
- QUE HORAS ela volta? Direção: Anna Muylaert. Brasil: Pandora Filmes, 2015 (112 min.).
- RECCOLECTION. Direção: Kamal Aljafari, Território Palestino Ocupado, 2015 (70 min.).
- RESSACA no mar. Direção: Auguste & Louis Lumière. França, 1895. (50 min.).
- SÃO PAULO S. A. Direção: Luis Sergio Person. Brasil: Columbia Pictures of Brasil, 1965. (107 min.).
- SÃO PAULO, sinfonia e cacofonia. Direção: Jean-Claude Bernardet. Brasil, 1995 (40 min.).
- SER CAMPEÃO é detalhe: democracia corinthiana. Direção: Caetano Tola Biasi & Gustavo Forti Leitão. Brasil, 2011 (25 min.).
- SINHÁ moça. Direção: Tom Payne. Brasil: Columbia Pictures; Embrafilme, 1953 (120 min.).
- SURPLUS: terrorized into being consumers. Direção: Erik Gandini. Suécia, 2003 (54 min.).
- TEMPUS fugit 1929-1930, 1930.
- TERRA em transe. Direção: Glauber Rocha. Brasil: Difilm, 1967 (115 min.).

TERRA estrangeira. Direção: Daniela Thomas & Walter Salles. Brasil e Portugal, 1995 (100 min.).

THE APPLE-KNOCKERS and the Coke. Estados Unidos, 1948 (8 min.).

THE MAN in the mirror. Direção: Don Wilson. Estados Unidos, 1987 (5 min.).

THE MARCH of Movies. Direção: Terry Ramsaye, 1927.

THE MILITARY power of France.

TÔ RYCA. Direção: Pedro Antônio. Brasil: Paris Filmes e Downtown Filmes, 2016 (110 min.).

TROPA de Elite. Direção: José Padilha. Brasil: Universal Pictures, 2007 (118 min.).

UM DIA na vida. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 2010 (94 min.).

UM SUBURBANO Sortudo. Direção: Roberto Santucci. Brasil: Downtown Filmes, 2016 (110 min.).

UNDER four flags.

UNIVERSO Preto Paralelo. Direção: Rubens Passaro. Brasil, 2017 (12 min.).

URBAN Peasants. Direção: Ken Jacobs. Estados Unidos, 1975 (60 min.).

VIDAS Secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Films sans Frontières; Herbert Richers Produções Cinematográficas, 1963 (103 min.).

VIRAMUNDO. Direção: Geraldo Sarno. Brasil, 1972 (40 min.).

ZOMBIE: a origem. Direção: Quico Meirelles & Rodrigo Meirelles. Brasil, 2013 (8 min.).



## Referências iconográficas

Figura 1 -	Fonte: <i>Crack: repensar</i> (p. 24)
Figura 2 -	Fonte: <i>Crack: repensar</i> (p. 24)
Figura 3 -	Fonte: <i>Crack: repensar</i> (p. 25)
Figura 4 -	Fonte: <i>Crack: repensar</i> (p. 25)
Figura 5 -	Fonte: <i>Domingos Jorge Velho</i> , Benedito Calixto, 1903, em <i>Universo Preto Paralelo</i> (p. 26)
Figura 6 -	Fonte: Revista Ilustrada No 427, Angelo Agostini, 1886, em <i>Universo Preto Paralelo</i> (p. 26)
Figura 7 -	Fonte: <i>Tiradentes Supliciado</i> , Pedro Américo, 1893, em <i>Universo Preto Paralelo</i> (p. 26)
Figura 8 -	Fonte: <i>Conjuração Baiana</i> , João Teófilo, 2015, em <i>Universo Preto Paralelo</i> (p. 26)
Figura 9 -	Fonte: Carlos Latuff, brasil247.com, 2018 (p. 30)
Figura 10 -	Fonte: Eneko, jornal espanhol El Jueves, 2018 (p. 30)
Figura 11 -	Fonte: Carlos Latuff, mintpressnew.com, 2018 (p. 30)
Figura 12 -	Mídia Ninja, 2018 (p. 31)
Figura 13 -	Fonte: <i>Canal da Lili</i> , fotograma do vídeo, YouTube, 2020 (p. 32)
Figura 14 -	Fonte: Renato Aroeira, Blog do Noblat, 2020 (p. 32)
Figura 15 -	Fonte: Carlos Latuff, brasil247.com, 2020 (p. 32)
Figura 16 -	Fonte: Imagem do roteiro do documentário <i>De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro</i> (p. 35)
Figura 17 -	Fonte: Imagem do roteiro do documentário <i>De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro</i> (p. 37)
Figura 18 -	Fonte: <i>Tropa de Elite</i> (p. 38)
Figura 19 -	Fonte: <i>Tropa de Elite</i> (p. 38)
Figura 20 -	Fonte: <i>O gabinete do Dr. Caligari</i> (p. 42)
Figura 21 -	Fonte: <i>O gabinete do Dr. Caligari</i> (p. 42)
Figura 22 -	Fonte: <i>Tropa de Elite</i> (p. 44)
Figura 23 -	Fonte: <i>Tropa de Elite</i> (p. 44)

Figura 24 -	Fonte: <i>Tropa de Elite</i> (p. 44)
Figura 25 -	Fonte: <i>A vida de um bombeiro americano</i> (p. 73)
Figura 26 -	Fonte: <i>A vida de um bombeiro americano</i> (p. 73)
Figura 27 -	Fonte: <i>A queda da dinastia Romanov</i> (p. 74)
Figura 28 -	Fonte: <i>A queda da dinastia Romanov</i> (p. 74)
Figura 29 -	Fonte: <i>A movie</i> (p.77)
Figura 30 -	Fonte: <i>A movie</i> (p.77)
Figura 31 -	Fonte: <i>A movie</i> (p.77)
Figura 32 -	Fonte: <i>A movie</i> (p.77)
Figura 33 -	Fonte: <i>A movie</i> (p.78)
Figura 34 -	Fonte: <i>A movie</i> (p.78)
Figura 35 -	Fonte: <i>A movie</i> (p.78)
Figura 36 -	Fonte: <i>A movie</i> (p.78)
Figura 37 -	Fonte: <i>A movie</i> (p.79)
Figura 38 -	Fonte: <i>A movie</i> (p.79)
Figura 39 -	Fonte: <i>A movie</i> (p.79)
Figura 40 -	Fonte: <i>A movie</i> (p.79)
Figura 41 -	Fonte: <i>A bruxa de Blair</i> (p. 86)
Figura 42 -	Fonte: <i>REC</i> (p. 86)
Figura 43 -	Fonte: <i>Nós que aqui estamos por vós esperamos</i> (p. 87)
Figura 44 -	Fonte: <i>Nós que aqui estamos por vós esperamos</i> (p. 87)
Figura 45 -	Fonte: <i>Reccolection</i> (p. 90)
Figura 46 -	Fonte: <i>Reccolection</i> (p. 90)
Figura 47 -	Fonte: <i>Reccolection</i> (p. 90)
Figura 48 -	Fonte: <i>Reccolection</i> (p. 90)
Figura 49 -	Fonte: <i>Hoax canular</i> (p. 91)
Figura 50 -	Fonte: <i>Hoax canular</i> (p. 91)
Figura 51 -	Fonte: <i>História do Brasil</i> (p. 96)

Figura 52 -	Fonte: <i>História do Brasil</i> (p. 96)
Figura 53 -	Fonte: <i>História do Brasil</i> (p. 96)
Figura 54 -	Fonte: <i>História do Brasil</i> (p. 96)
Figura 55 -	Fonte: <i>História do Brasil</i> (p. 96)
Figura 56 -	Fonte: <i>História do Brasil</i> (p. 96)
Figura 57 -	Fonte: <i>História do Brasil</i> (p. 99)
Figura 58 -	Fonte: <i>História do Brasil</i> (p. 99)
Figura 59 -	Fonte: <i>Segunda Classe</i> , Tarsila do Amaral, 1933 (p. 101)
Figura 60 -	Fonte: <i>História do Brasil</i> (p. 101)
Figura 61 -	Fonte: <i>História do Brasil</i> (p. 101)
Figura 62 -	Fonte: <i>História do Brasil</i> (p. 101)
Figura 63 -	Fonte: <i>História do Brasil</i> (p. 101)
Figura 64 -	Fonte: <i>História do Brasil</i> (p. 102)
Figura 65 -	Fonte: <i>História do Brasil</i> (p. 102)
Figura 66 -	Fonte: <i>História do Brasil</i> (p. 102)
Figura 67 -	Fonte: <i>História do Brasil</i> (p. 102)
Figura 68 -	Fonte: <i>A chegada do trem na estação</i> (p. 108)
Figura 69 -	Fonte: <i>A chegada do trem na estação</i> (p. 109)
Figura 70 -	Fonte: <i>A chegada do trem na estação</i> (p. 109)
Figura 71 -	Fonte: Imagem de trecho da decupagem de <i>Tropa de Elite</i> , realizada por Rubens Passaro (p. 113)
Figura 72 -	Fonte: Imagem da <i>timeline</i> do programa de edição, correspondente à decupagem do filme <i>Tropa de Elite</i> (p. 114)
Figura 73 -	Fonte: Imagem da <i>timeline</i> do programa de edição, correspondente à decupagem do filme <i>Tropa de Elite</i> (p. 114)
Figura 74 -	Fonte: Wikipédia (p. 115)
Figura 75 -	Fonte: Instituto Roque Araújo (p. 115)
Figura 76 -	Fonte: Imagem da interface do programa de edição Adobe Premiere com o projeto do filme <i>De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro</i> (p. 115)

Figura 77 -	Fonte: Imagem da <i>timeline</i> de edição correspondente ao primeiro teste de montagem, com o filme <i>Carlota Joaquina</i> (p. 118)
Figura 78 -	Fonte: <i>São Paulo: sinfonia e cacofonia</i> (p. 123)
Figura 79 -	Fonte: <i>São Paulo: sinfonia e cacofonia</i> (p. 123)
Figura 80 -	Fonte: <i>São Paulo: sinfonia e cacofonia</i> (p. 123)
Figura 81 -	Fonte: <i>São Paulo: sinfonia e cacofonia</i> (p. 123)
Figura 82 -	Fonte: <i>De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro</i> (p. 126)
Figura 83 -	Fonte: <i>De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro</i> (p. 126)
Figura 84 -	Fonte: <i>De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro</i> (p. 126)
Figura 85 -	Fonte: <i>De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro</i> (p. 126)
Figura 86 -	Fonte: <i>De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro</i> (p. 126)
Figura 87 -	Fonte: <i>De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro</i> (p. 128)
Figura 88 -	Fonte: <i>De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro</i> (p. 128)
Figura 89 -	Fonte: <i>De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro</i> (p. 128)
Figura 90 -	Fonte: <i>De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro</i> (p. 128)
Figura 91 -	Fonte: <i>De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro</i> (p. 128)
Figura 92 -	Fonte: <i>De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro</i> (p. 128)
Figura 93 -	Fonte: <i>De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro</i> (p. 128)
Figura 94 -	Fonte: <i>De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro</i> (p. 130)
Figura 95 -	Fonte: <i>De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro</i> (p. 130)
Figura 96 -	Fonte: <i>De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro</i> (p. 130)
Figura 97 -	Fonte: <i>De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro</i> (p. 130)
Figura 98 -	Fonte: <i>De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro</i> (p. 130)
Figura 99 -	Fonte: <i>De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro</i> (p. 130)

## Anexo 1 – Materiais de arquivo do documentário

Referências dos materiais de arquivo presentes no documentário *De Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro: uma história psicológica do cinema brasileiro*<sup>46</sup>.

1. O doutrinador (Gustavo Bonafé, 2018)
2. Eles não usam *black-tie* (Leon Hirzman, 1981)
3. Terra em transe (Glauber Rocha, 1967)
4. O desafio (Paulo César Saraceni, 1965)
5. São Paulo: Sociedade Anônima (Luís Sérgio Person, 1965)
6. Crônica da cidade amada (Carlos Hugo Christensen, 1965)
7. O Escorpião Escarlate (Ivan Cardoso, 1993)
8. Lamarca (Sérgio Rezende, 1994)
9. Guerra de Canudos (Sérgio Rezende, 1997)
10. O que é isso, companheiro? (Bruno Barreto, 1997)
11. Carlota Joaquina: princesa do Brazil (Carla Camurati, 1995)
12. Terra estrangeira (Walter Salles, 1995)
13. Central do Brasil (Walter Salles, 1998)
14. O invasor (Beto Brant, 2002)
15. Cidade de Deus (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002)
16. Amarelo manga (Cláudio Assis, 2003)
17. Lisbela e o prisioneiro (Guel Arraes, 2003)
18. Os normais (José Alvarenga Jr., 2003)
19. Auto da compadecida (Guel Arraes, 2000)
20. Caramuru: a invenção do Brasil (Guel Arraes, 2001)
21. Maria: a mãe do filho de Deus (Moacyr Góes, 2003)
22. Deus é brasileiro (Cacá Diegues, 2003)
23. O homem do ano (José Henrique Fonseca, 2003)
24. O redentor (Cláudio Torres, 2003)
25. A paixão de Jacobina (Fábio Barreto, 2002)
26. Olga (Jayme Monjardim, 2004)
27. Zuzu Angel (Sérgio Rezende, 2006)
28. O ano em que meus pais saíram de férias (Cao Hamburger, 2006)
29. O casamento de Romeu e Julieta (Bruno Barreto, 2005)
30. Seus problemas acabaram (José Lavigne, 2006)
31. Se eu fosse você (Daniel Filho, 2006)

---

<sup>46</sup> Lista dos filmes em ordem de aparição.

32. A grande família (Maurício Farias, 2007)
33. A mulher invisível (Cláudio Torres, 2009)
34. De pernas pro ar (Roberto Santucci, 2011)
35. E aí... comeu? (Felipe Joffily, 2012)
36. Até que a sorte nos separe (Roberto Santucci, 2012)
37. Minha mãe é uma peça (André Pellenz, 2013)
38. Cidade dos Homens (Paulo Morelli, 2007)
39. Era uma vez (Breno Silveira, 2008)
40. Linha de passe (Walter Salles, 2008)
41. 5x Favela: agora por nós mesmos (Manaíra Carneiro, Wagner Novais, Rodrigo Felha, Cacau Amaral, Luciano Vidigal e Cadu Barcellos, 2010)
42. Bróder (Jefferson De, 2011)
43. Tropa de Elite (José Padilha, 2007)
44. Tropa de Elite 2 (José Padilha, 2010)
45. Meu nome não é Johnny (Mauro Lima, 2008)
46. Bruna Surfistinha (Marcus Baldini, 2011)
47. O cheiro do ralo (Heitor Dhalia, 2007)
48. As melhores coisas do mundo (Lais Bodansky, 2010)
49. Que horas ela volta? (Anna Muylaert, 2015)
50. Califórnia (Marina Person, 2015)
51. Mãe só há uma (Anna Muylaert, 2016)
52. Hoje eu quero voltar sozinho (Daniel Ribeiro, 2014)
53. Tô Ryca (Pedro Antonio, 2016)
54. Um suburbano sortudo (Roberto Santucci, 2016)
55. Até que a sorte nos separe 3: A falência final (Roberto Santucci e Marcelo Antunez, 2016)
56. VIPS (Toniko Melo, 2011)
57. O animal cordial (Gabriela Amaral, 2018)
58. Aquarius (Kleber Mendonça Filho, 2016)
59. Rasga coração (Jorge Furtado, 2018)
60. Nada a perder (Alexandre Avancini, 2018)
61. Polícia Federal: A lei é para todos (Marcelo Antunez, 2017)

