

**A “montagem de evidência” na construção da narrativa documental:  
Uma análise do filme “Di Melo – o imorrível”**

Ana Carolina Vanderlei CAVALCANTI<sup>1</sup>  
Bertrand LIRA<sup>2</sup>

**Resumo**

Este trabalho tem como objetivo analisar a construção da narrativa no documentário *Di Melo – o imorrível* (Alan Oliveira e Rubens Pássaro, 2011), a partir do que Nichols nomeia como “montagem de evidência”. Ou seja, um processo que busca sustentação/lógica nas palavras ditas pelos próprios atores sociais nas entrevistas, relacionando-as entre si.

**Palavras-chave:** Cinema. Documentário. Narrativa. Montagem de evidência.

**Introdução**

São várias as maneiras de se construir a narrativa no filme documentário, que tem características distintas do filme de ficção (e serão abordadas mais adiante neste trabalho). Neste último, só para citar um exemplo, o roteiro é definido antes das gravações e vai servir de parâmetro até a montagem final. Já no primeiro, os realizadores<sup>3</sup> tendem a estabelecer a estrutura apenas durante o processo de montagem, quando se dá a avaliação minuciosa do material filmado ou de arquivo (imagens, entrevistas e sons, em ambos os casos) e sua interpretação.

Voltando o foco para a narrativa documental, usaremos como referência, no presente trabalho, os preceitos de Nichols, que adota o termo “montagem de evidência”

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC/UFPB). Professora das Faculdades Integradas Barros Melo, Mestre em Jornalismo Internacional pela City University. E-mail: ana\_carolinavc@yahoo.com.br.

<sup>2</sup> Professor Doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC/UFPB).

<sup>3</sup> Chamamos de realizadores, nessa situação, os profissionais responsáveis pelas escolhas que vão definir o roteiro e, portanto, a narrativa do filme. Dependendo da estrutura da equipe, esse profissional pode ser o produtor, o diretor ou o montador/editor.

para descrever o processo de construção da lógica da história (a ser contada), a partir das “marcas” comuns (ou conexões) entre os depoimentos<sup>4</sup> colhidos pelo filme.

Veremos, neste trabalho, como se deu a construção da narrativa no documentário *Di Melo – o imorrível* (Alan Oliveira e Rubens Pássaro, 2011), que acreditamos ter constituído sua estrutura de sentido, partindo da busca por “evidências” em falas dos entrevistados e em letras de músicas de autoria do personagem. O filme foi apresentado em diversos festivais nacionais entre 2011 e 2012, entre eles, o XVI Cine PE – Festival do Audiovisual, o 35º Festival Guarnicê de Cinema (no qual conquistou o prêmio de Melhor Documentário Média-Metragem) e o 40º Festival de Cinema de Gramado.

O pernambucano Alan Oliveira e o paulista Rubens Pássaro pesquisavam sobre o músico pernambucano Di Melo, mas não se conheciam. Em 2009, o próprio personagem acabou por promover um encontro entre os dois e eles resolveram unir forças, para realizar o trabalho juntos. O resultado foi o documentário de 25 minutos *Di Melo – o imorrível*, finalizado em 35 mm e gravado em Recife e São Paulo.

O documentário conta a história do músico, que gravou um único disco em 1975, “sumiu”<sup>5</sup> e “reapareceu”, artisticamente, depois de mais de trinta anos. Além do próprio Di Melo e de sua esposa Jô, o filme apresenta depoimentos da cantora e DJ Catarina Dee Jah, do músico Charles Gavin, do artista plástico Ferreira, de João Barboza, hoje escritor e ex-garçom do Bar Jogral<sup>6</sup>, do cantor Junior Black, da cineasta Katia Mesel, do músico Léo Maia, de Luiz Calanca, dono do sebo de discos Baratos e Afins, de Ocimar, sócio do também do sebo Disco7, de Sérgio Barbo, jornalista musical e dos cantores Simoninha e Max de Castro.

### **Documentário: o desafio da conceituação**

Para Souriau (apud GAUDREULT; JOST, 2009), um documentário define-se por apresentar seres ou coisas que existam positivamente na *realidade afílmica*, sendo esta a realidade que existe no mundo que nos cerca, sem nenhuma relação com a arte fílmica. É um mundo que pode ser verificado, dependendo dos conhecimentos do

---

<sup>4</sup> Doravante usado como sinônimo de fala no presente trabalho.

<sup>5</sup> Essa é uma ideia apresentada pelo filme, de que o músico teria “sumido” do Recife e, depois, da cena musical em São Paulo.

<sup>6</sup> Local onde Di Melo trabalhava.

espectador do espaço-temporal em que vive. Ele é diferente do mundo da ficção, que é em parte mental e tem suas próprias leis.

Vernet (1995, p.100) defende outra tese. Para o pesquisador, qualquer filme é um filme de ficção, considerando que, no cinema, representante e representado são ambos fictícios.

O característico do filme de ficção é representar algo de imaginário, uma história. Se descompusermos o processo, perceberemos que o filme de ficção consiste em uma dupla representação: o cenário e os atores representam uma situação, que é ficção, a história contada, e o próprio filme representa, na forma de imagens justapostas, essa primeira representação. O filme de ficção é, portanto, duas vezes irreal: irreal pelo que representa (a ficção) e pelo modo como representa (imagens de objetos ou de atores).

E, nesse sentido, o documentário também teria características de ficção (VERNET, 1995, p.100):

O filme industrial, o filme científico, assim como *o documentário*, caem sob essa lei que quer que, por seus materiais de expressão (imagem em movimento, som), qualquer filme realize o que ele representa e o transforme em espetáculo. O espectador de um filme de documentação científica não se comporta, aliás, de maneira diferente de um espectador de filme de ficção: ele suspende qualquer atividade, pois o filme não é a realidade e, nessa qualidade, permite recuar diante de qualquer ato, de qualquer conduta. Como seu nome indica, ele também está no espetáculo (grifo nosso).

Nichols (2009, p.26) pensa diferente. Para ele:

Todo filme é um documentário. Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela. Na verdade, poderíamos dizer que existem dois tipos de filmes: (1) documentários de satisfação de desejos e (2) documentários de representação social.

As ficções seriam os filmes de satisfação de desejos, pois “expressam de forma tangível nossos desejos e sonhos, nossos pesadelos e terrores”. Já os documentários seriam a não-ficção, uma vez que representam “aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos” (NICHOLS, 2009, p.26). O autor reforça que:

[...] os documentários dão-nos a capacidade de ver questões oportunas que necessitam de atenção. Vemos visões (fílmicas) do mundo. Essas visões colocam diante de nós questões sociais e atualidades, problemas recorrentes e soluções possíveis. O vínculo entre o documentário e o mundo histórico é forte e profundo. O documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social (NICHOLS, 2009, p.27).

A questão da representação (e não reprodução) da realidade é fundamental na concepção que Nichols (2009, p.30) tem do documentário.

Os documentários mostram aspectos ou representações auditivas e visuais de uma parte do mundo histórico. Eles significam ou representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições. Também fazem representações, elaboram argumentos ou formulam suas próprias estratégias persuasivas, visando convencer-nos a aceitar suas opiniões. Quanto desses aspectos de representação entra em cena varia de filme para filme, mas a ideia de representação é fundamental para o documentário.

Ramos (2008), por sua vez, explora a questão das asserções ou proposições sobre o mundo histórico, para estabelecer o que ele considera documentário.

[...] documentário é uma narrativa como *imagens-câmera* que estabelece *asserções* sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo. A natureza das *imagens-câmera* e, principalmente, a *dimensão da tomada* através da qual as imagens são construídas determinam a singularidade da narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados (RAMOS, 2008, p.22).

Pareceu-nos relevante iniciar este trabalho entrando no mérito da conceituação (principalmente como referência do que os teóricos discutem acerca do tema e como “prova” de que, apesar de “velho”, é algo que ainda não foi bem resolvido na academia) e do papel do documentário. Começaremos, agora, a tentar entender a construção da narrativa documental a partir da “montagem de evidência”. Mas, antes, recorreremos a definições do cinema enquanto narrativa.

### **Narrativa como modo de relatar um evento real ou imaginário**

Para tentar explicar de maneira mais rigorosa o que seria uma narrativa e “ensinar” a reconhecê-la, Gaudreault e Jost (2009) recorrem a cinco critérios propostos por Metz (1968) na obra *Essais sur la signification au cinema*. O primeiro deles é o fato de que toda narrativa, na qualidade de objeto material, tem um começo e um fim. Portanto, é fechada: “[...] todo livro tem uma última página; todo filme, um último plano, e é somente na imaginação do espectador que os heróis podem continuar a viver” (p.32). E, opõe-se ao “mundo real” (que, segundo Metz, não teria começo nem fim): “[...] mesmo quando um filme tem o propósito explícito de contar algumas horas

escolhidas na vida de um homem, a organização dessa duração obedece a uma ordem, supõe no mínimo um ponto inicial e um desfecho, que dificilmente recobrem a organização de nossa própria vida” (p.32).

O segundo critério é o fato de que “toda e qualquer narrativa põe em jogo duas temporalidades: por um lado, aquela da coisa narrada; por outro, a temporalidade da narração propriamente dita” (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 33). Para Metz (1968 apud GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 33), seria necessário distinguir a “a sequência mais ou menos cronológica dos acontecimentos” da “sequência dos significantes que o usuário leva algum tempo a percorrer: tempo da leitura, para uma narrativa literária; tempo da visão para uma narrativa cinematográfica”.

O terceiro critério sustenta que toda narrativa é um discurso. O quarto, que a consciência narrativa “desrealiza” a coisa contada, pois, a partir do momento em que lidamos com uma narrativa, sabemos que ela não é realidade. O último critério diz que uma narrativa é um conjunto de acontecimentos (e o acontecimento, uma unidade fundamental da narrativa). Na interpretação de Gaudreault e Jost (2009, p.35), considerando os critérios expostos, Metz (1968), em resumo, definiria narrativa como “um discurso fechado que desrealiza uma sequência temporal de acontecimentos”.

Vernet (1995, p.92) argumenta que narrar consiste em relatar um evento, real ou imaginário.

Isso implica, pelo menos, duas coisas: em primeiro lugar, que o desenvolvimento da história esteja à disposição daquele que a conta e que, assim, possa usar um certo número de recursos para organizar seus efeitos; em segundo lugar, que a história siga um desenvolvimento organizado, ao mesmo tempo, pelo narrador e pelos modelos aos quais se adapta.

Gaudreault e Jost (2009) propõem que o termo história poderia ser empregado para designar uma sequência cronológica de acontecimentos narrados, em oposição ao termo narrativa, que seria, então, o modo de narrá-los. É preciso deixar claro que, no entanto, “o narrativo é extra-cinematográfico, pois se refere tanto ao teatro, ao romance quanto simplesmente à conversa cotidiana: os sistemas de narração foram explorados fora do cinema e bem antes de seu surgimento” (VERNET, 1995, p.96).

“Não há narrativa sem que haja uma instância que narre”, afirmam Gaudreault e Jost (2009, p.57). Como os filmes podem mostrar ações sem dizê-las, fica a impressão (para os autores, enganosa) de que os acontecimentos parecem se contar por eles

próprios. Porém, “sem uma mediação prévia, qualquer que seja, não haveria filme e não veríamos nenhum acontecimento” (p.57).

### **A narrativa documental a partir da montagem de evidência**

Puccini (2011) explica que todo o processo de montagem de um documentário tem início com a análise do que foi filmado, tanto imagens quanto sons. O roteiro de edição é sempre resultado de uma leitura atenta desse material bruto e poderá seguir ou não a estrutura proposta pelo tratamento na fase de pré-produção. A montagem no filme documentário tem uma maior autonomia criativa se comparada à ficção.

Neste, a montagem dá forma final a um filme cuja estrutura já vem definida, em detalhes, desde o período da escrita do roteiro. A montagem se preocupa em ajustar o tempo dos planos, dando o ritmo certo às sequências, fazendo com que a ação dramática seja transposta de maneira eficaz para o meio; está, o mais das vezes, presa à lógica de uma narrativa. No documentário, o trabalho de montagem muitas vezes se inicia sem nenhum roteiro predefinido, o diretor tem apenas uma hipótese inicial, exposta em sua proposta de filmagem, que ocasionalmente vem a ser subvertida durante o processo de filmagem [...] (PUCCINI, 2011, p.94).

Reisz (apud PUCCINI, 2011, p.94) reforça essa ideia de liberdade de criação na montagem do filme documentário:

O que o diretor de documentários perde com a falta de suspense de um enredo é compensado pela liberdade de montar os filmes de modo original e expressivo. Não está preso a uma estrita cronologia de eventos, imposta por um argumento de estúdio; ao contrário, pode apresentar as facetas do seu tema e alterar a atmosfera do filme na ordem e no ritmo que desejar. As imagens com as quais trabalha não são “amarradas” a uma trilha sonora: o diretor pode fazer experiências com som direto e comentários sonoros. E o que é mais importante: tem maior liberdade de interpretação que um diretor de filme de ficção, porque é a interpretação – a montagem – que dará vida ao seu assunto.

São várias as maneiras possíveis de se construir uma narrativa em documentário. Rocha (2012) explica que, dentro dessas possibilidades, há uma predominância (principalmente a partir dos anos 1960, com a chegada dos equipamentos de gravação de som direto) da oralidade. O uso das falas dos atores sociais (na forma de entrevistas ou depoimentos) passa a ser o elemento (da oralidade) mais presente nos documentários.

A construção da narrativa no documentário parte de uma lógica argumentativa feita a partir do mundo histórico, da porção deste mundo que o

diretor pretende retratar em seu filme. Por ter como matéria-prima o mundo em que vivemos, e não um mundo fictício, o documentário baseia sua narrativa muito mais em fatos situados no tempo e no espaço do que na continuidade da ação. No cinema de ficção, as filmagens são norteadas por uma lógica de continuidade da ação. [...] Já o documentário se prende muito mais às relações entre os fatos históricos do que à continuidade da ação filmada, e é na montagem que são feitas as pontes que ligam os fatos históricos, evidenciando estas relações (ROCHA, 2012, p.85-86).

Nichols (2009, p.58) chama esse tipo de montagem de “montagem de evidência”.

Em vez de organizar os cortes para dar a sensação de tempo e espaço únicos, unificados, em que seguimos as ações dos personagens principais, a montagem de evidência os organiza dentro da cena de modo a dar impressão de um argumento único, convincente, sustentado por uma lógica.

Nesse sentido, a “lógica” apoia-se na palavra dita (NICHOLS, 2009, p.59):

Seja no que ouvimos um narrador dizer sobre o tema do filme, no que nos dizem os atores sociais diretamente nas entrevistas, seja no que escutamos os atores sociais dizerem entre si conforme a câmera os observa. Os documentários apoiam-se muito na *palavra dita*. O discurso dá realidade a nosso sentimento do mundo. Um acontecimento recontado torna-se história resgatada. (Grifo nosso)

Rocha (2012, p.87) coloca que “em documentários que se sustentam na palavra dita, a espinha dorsal do processo de montagem está na articulação das falas entre si, e em sua relação com as imagens mostradas ao longo do filme”.

[...] é feita uma análise cuidadosa das falas, relacionando-as à representação do mundo histórico que se pretende adotar no filme, e buscando pontes que liguem os trechos de fala dos diversos atores sociais uns aos outros, ou a imagens com som direto ou não, além de outros elementos de discurso do documentário (narração, trilha sonora, *inserts*, efeitos de passagem, etc.). A interligação de elementos discursivos distintos depende da adoção de um fio condutor que norteie a abordagem que o documentário dará ao mundo histórico, para que as diversas “vozes” construam a narrativa documentária (ROCHA, 2012, p.89).

Para Nichols (2009, p.73), partindo do princípio de que os documentários não são uma reprodução da realidade e, sim, uma representação, essa representação é carregada de uma visão singular do mundo. Portanto, a “voz” seria “o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer”.

A voz do documentário pode defender uma causa, apresentar um argumento, bem como transmitir um ponto de vista. Os documentários procuram nos persuadir ou convencer, pela força de seu argumento, ou ponto de vista, e pelo atrativo, ou poder, de sua voz. A voz do documentário é a maneira especial de expressar um argumento ou perspectiva. Assim como a trama, o argumento pode ser apresentado de diversas maneiras (NICHOLS, 2009, p.73).

As várias “vozes” que se apresentam em *Di Melo – o imorrível* contam, para o espectador, a trajetória do músico pernambucano. Juntas, elas formam uma narrativa.

Mas, em momento algum, a histórica segue uma ordem previsível, linear ou cronológica. O que se assiste, no filme, é o resultado de uma análise cuidadosa de tudo que foi dito pelo personagem e pelos entrevistados. Trata-se de uma montagem que muda, com naturalidade, a ordem dos fatos e privilegia, de todas as maneiras, a oralidade, buscando “elos” entre os temas das falas e, também, destas com as letras de algumas músicas de Di Melo, como veremos a partir de agora.

### **A descrição da montagem da narrativa em Di Melo – O Imorrível**

A tela ainda está preta, veem-se apenas os créditos dos patrocinadores, apoiadores e o título do filme, quando começam as primeiras falas em *off*. As vozes, que se alternam, dizem, em frases curtas, o que sabem sobre Di Melo e seu paradeiro. Na sequência, um dos poucos momentos em que a equipe do documentário é parte da cena, ela está em frente a uma casa modesta, com um fusca estacionado na garagem. Um dos diretores bate palmas e chama por Di Melo, que sai para atender. Ele mesmo se encarrega de apresentar ao espectador o seu humor peculiar. Abre a grade, cumprimenta os documentaristas (que chama, na ocasião, de “senhoritos”), volta à casa, mostra a sala (vemos muitos quadros nas paredes. Depois, ficamos sabendo que são obras de Di Melo) e segue para a cozinha onde, enquanto prepara um café e um leite quente, assiste-se a uma colagem de falas do músico (com palavrões, inclusive, que muito revelam da personalidade do personagem), com alguns *inserts* de imagens dele. A mulher e a filhinha chegam e cumprimentam a equipe (olhando para a câmera).

Em seguida, voltam os depoimentos das pessoas entrevistadas para o documentário (entre elas, Charles Gavin e Júnior Black) e que na abertura foram apenas ouvidas (mas não vistas). Em alguns momentos, a imagem de Di Melo, tocando violão e cantando na cozinha de sua casa, é sobreposta à imagem dos entrevistados. De maneira alternada e complementar, eles dizem o que sabem sobre o músico, o seu disco, o seu longo “sumiço” da cena musical (alguns chegaram a achar que tivesse morrido), o valor de trabalho, seu estilo ímpar etc. Quase como em um “jogo de deixas”, uma fala vai se encaixando na outra. Em alguns momentos a música de Di Melo aparece como protagonista da cena, intercalando-se às entrevistas e reforçando (ou dando vida) os comentários sobre o trabalho dele.



O documentário segue explorando outra sequência de falas dos entrevistados. Mas, desta vez, com versões sobre Di Melo que não se complementam. Pelo contrário, mostram visões contraditórias sobre o músico e seu passado no Recife, até que chegam a uma questão comum: o “sumiço” dele dos locais que costumava frequentar. Então, vemos a cidade de São Paulo (cidade para onde o músico mudou-se quando deixou Recife), seus prédios, gente nas ruas e ouvimos “Conformópolis”<sup>7</sup>, música de Di Melo, que fala de rotina, da realidade na cidade grande (“A cidade acorda e sai pra trabalhar/ Na mesma rotina, no mesmo lugar/ Ela então concorda que tem que parar/ Ela não discorda que tem que mudar/ Mas ela recorda que tem que lutar”). Entram em cena as contextualizações do que o músico viveu como artista na capital paulista, do trabalho na noite, da relação com o álcool e com as drogas, do espaço restrito para apresentar sua música, da sua revolta com o “sistema” que não o reconhecia e respeitava como desejava e também com o responsável pela casa noturna onde se apresentava. As histórias são contadas pelo músico e por um ex-colega de casa noturna, com falas alternadas e complementares. A música “Pernalonga”<sup>8</sup> (Di Melo), cuja letra descreve esse “sistema” que tanto o incomodava (“Vê se dá jeito nesse teu sistema/ Teus olhos te condenam, tá na cara não vai dar/ Vê se te manca, entra em outra cena/ Este palco é pequeno não te caberá”) fecha esse momento do documentário, reforçando a mensagem de que Di Melo compunha e cantava sobre coisas que faziam parte da experiência dele em São Paulo.

A música funciona como deixa para que a questão do disco gravado por Di Melo seja retomada. A colagem das falas alternadas de alguns dos entrevistados, com as falas do próprio músico, leva o espectador a acompanhar a trajetória desse trabalho (que poderia ter sido um grande sucesso), a relação do músico com as gravadoras, a carreira abandonada. Di Melo conta por que desistiu da música e que passou a vender os quadros (que ele pinta), para não ter que se trocar por bebidas e drogas na noite. “Má lida”<sup>9</sup>, com o áudio em destaque, resume o contexto: “Ah! julgo não ser enxerido/ nem intrometido/ tampouco ousado/ é que estou saturado de tanta má lida/ mesmo trabalhando como um condenado”. As imagens passam a mostrar o ambiente que vai ser explorado na sequência: a casa do músico.

<sup>7</sup> Disponível em: <http://letras.mus.br/di-melo/1295281/>. Acesso em: 14/01/2013.

<sup>8</sup> Disponível em: <http://letras.mus.br/di-melo/1295282/>. Acesso em 14/01/2013.

<sup>9</sup> Disponível em: <http://letras.mus.br/di-melo/842735/>. Acesso em 14/01/2013.

Assistimos a uma conversa, em tom de brincadeira, entre Di Melo e a esposa sobre uma reunião na escola da filha. Depois, alternam-se trechos de depoimentos dos dois, gravadas separadamente, sobre como se conheceram (aparecem na mesma cena apenas falando sobre fidelidade), sobre a mudança na vida dele após o casamento, a formação da família, solidão, etc. Nem sempre as versões coincidem. A música “João”<sup>10</sup> reforça as contradições entre o que Di Melo de fato sente/pensa, percebidas pelos diretores, e o que está sendo narrado por sua esposa: “Tem silêncio por dentro/ Mas diz tanta coisa pra não demonstrar/ O João que se mata vivendo de amor/ Pedindo uma esmola, fazendo favor / Que vende uma escada e compra uma esteira/ E deita na praia e na companheira/ Mas que se arrepende no dia seguinte/ Perante os amigos na mesa de uma bar”.

O músico aparece com a filha dentro do carro, conversando com ela sobre bom comportamento, dando bronca quando ela chuta a cadeira dele. Nesses momentos, ele não está falando para a equipe do documentário. Os registros são feitos a partir de situações que se desenrolam enquanto Di Melo está sendo acompanhado/filmado em sua rotina. É quando volta a esposa, que faz as suas considerações sobre o músico como pai (e sua falta de paciência com a menina, porque – segundo ela – é tão criança quanto a filha). A música “João” acompanha todo o desenrolar dessa sequência e volta a ser “protagonista” quando a criança é deixada na escola e Jô (a esposa) fala das dificuldades da família em pagar contas.

Di Melo descreve o seu “jogo de cintura” para se virar nesse contexto de vida com muitas contas a pagar e pouco dinheiro e aparece fazendo um “rolo” com o artista plástico Ferreira (trocando objetos), que fala sobre as malandragens do músico. Enquanto a esposa diz, de maneira enfática, que Di Melo não tem controle com nada, vemos imagens de Di Melo em uma feirinha, provando máscaras e encenando para a câmera. Já em seu fusca, ele passa a falar das namoradas e de mulheres em geral (chega a insinuar traições). Um breve depoimento da esposa é inserido. Ela diz que não pode interferir na vida dele (só quer respeito) e que sabe o que ele sente por ela, encerrando a narrativa sobre os aspectos pessoais do músico.

A sequência final traz uma colagem de falas de Di Melo e de entrevistados que voltam a discorrer sobre o disco, do estilo ímpar, da retomada da carreira dele (Di Melo

---

<sup>10</sup> Disponível em: <http://letras.mus.br/di-melo/1790723/>. Acesso em 14/01/2013.

voltou a fazer shows em 2009). A última declaração no documentário é do músico Leo Maia. É dele (pelo menos é a impressão que o filme passa) a constatação de que Di Melo é “imorrível”. Assistimos, então, pela primeira vez, ao cantor no palco, cantando “A vida em seus métodos diz calma”<sup>11</sup> (“A vida em seus métodos diz calma/ Vai com calma, você vai chegar/ Se existe desespero é contra a calma/ E sem ter calma nada você vai encontrar”). Mais uma vez, a letra aparece ligando-se ao dito/exposto e “amarrando” o contexto apresentado.

### **Considerações finais**

Concluímos este artigo reconhecendo o uso, mais uma vez, em *Di Melo – o imorrível*, do processo descrito por Nichols como “montagem de evidência”. A descrição feita, acima, permite-nos constatar a valorização dos elementos da oralidade no filme, bem como a presença constante das marcas de conexão (“evidências”) entre as falas e as músicas, para construção de uma história não linear, com temporalidades diferentes (a da coisa narrada e a da narração propriamente dita), mas com começo e fim, características defendidas por Metz (apud GAUDREULT e JOST, 2009) para reconhecimento de uma narrativa.

A livre interpretação dos fatos registrados pelas gravações e a sua montagem, de acordo com a lógica perseguida pelos realizadores, também fica evidente. Podemos entender, tomando como exemplo *Di Melo – O imorrível*, que a não existência de um roteiro fechado (e, portanto, castrador de novas possibilidades), no início do trabalho de captação dos depoimentos e das imagens, não se configura como uma ausência e, sim, como parte do processo de autonomia criativa do documentário (de qualquer documentário).

Esse gênero, que se propõe a retratar a realidade (no caso do trabalho analisado, a trajetória de um personagem) permite-se registrar muito além do planejado no período de pesquisa e interpretar além do captado pelas câmeras. Um exemplo disso, no filme em questão, é a sequência de falas da esposa de Di Melo, em que ela diz que a vida dele mudou com o casamento e que hoje ele não sente mais solidão. A música “João” é

---

<sup>11</sup> Disponível em: <http://letras.mus.br/di-melo/833659/>. Acesso em: 14/01/2013.

inserida e dá outra versão aos fatos apresentados, que vai ser percebida e “digerida” pelo espectador como uma informação adicional (nem tão subliminar assim).

### **Referências**

GAUDREAULT, André e JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Tradução de Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 4.ed. Campinas: Papirus, 2009.

PUCCINI, Sérgio. **Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção**. 3.ed. São Paulo: Papirus, 2011.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: SENAC, 2008.

ROCHA, Patrício Alves Miranda. **Voz e representação do real: montagem e construção da narrativa no documentário brasileiro contemporâneo**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2012.

VERNET, Marc. Cinema e Narração, in Jacques Aumont et al: **A estética do filme**. Campinas, SP: Papirus, 1995.

### **Filme**

PÁSSARO, Rubens e OLIVEIRA, Alan. **Di Melo – o imorrível**. [Filme-vídeo]. Produção de Alexandre Nakahara e Stella Zimmermann. Direção de Alan Oliveira e Rubens Pássaro. São Paulo, Coletivo Tropeiro/Segunda Lei Produtores Associados, 2011. DVD, 25 min., cor.