

**Representação no cinema documentário:  
análise dos filmes Santiago e Jogo de Cena**Fernanda BERNARDES<sup>1</sup>**Resumo**

Esta monografia tem como objetivo avaliar de que forma é construída a representação da realidade no cinema documentário. O estudo é dividido em duas partes, no primeiro momento é traçado um panorama teórico sobre documentário baseado em autores como Nichols e Da-Rin, cujas obras tratam da história e das características desse gênero cinematográfico. A segunda parte é constituída pela análise de dois filmes: Santiago, de João Moreira Salles, e Jogo de Cena, de Eduardo Coutinho. Através da observação dos filmes é possível constatar como os diretores escolheram representar a realidade em seu trabalho e como se relacionam com a tradição do cinema documentário.

**Palavras-chave:** Documentário. Representação. Jogo de Cena. Santiago.

**Introdução**

A criação de um documentário é, em alguns aspectos, semelhante à produção de uma matéria jornalística, já que envolve a relação entre o fato relatado (acontecimentos sociais) e sua representação por meio da interpretação de um autor, assim como questões éticas sobre o relacionamento com fontes. A problemática da subjetividade, ou seja, até onde a forma que o diretor (ou jornalista) organiza os fatos influencia em sua interpretação, está presente tanto no documentário quanto na cobertura jornalística. Até determinado ponto, o público se relaciona com o cinema documentário considerando-o fonte de informação, assim como uma matéria jornalística. Ainda que o cinema seja considerado, por alguns, estritamente uma forma de entretenimento, o cinema documentário é seguidamente levado mais a sério.

Na última década a produção de filmes documentários ganhou maior visibilidade, sendo que o público atualmente discute questões colocadas em agenda<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós Graduação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul — PUCRS.

através destes filmes. Um exemplo é o documentário *Super Size Me*<sup>3</sup>, lançado em 2004, que causou grande repercussão na mídia. Embora apresente tom bem humorado, por vezes irônico, o documentário revela informações relacionadas a questões importantes sobre a indústria de alimentos e saúde pública nos Estados Unidos.

Mas se o documentário trata de questões sociais relevantes e traz informação tal como a matéria jornalística, é preciso ressaltar que apresenta estas informações de vários modos. Este gênero une características da literatura (por exemplo, as diversas formas de organizar a cronologia da narrativa, ou apresentar personagens, como aponta o diretor Jorge Furtado<sup>4</sup>), assim como levanta discussões sobre a representação, tal como a fotografia. Torna-se um objeto de estudo muito rico, repleto de facetas: sua análise é tão relevante quanto complexa.

Diferentemente da notícia de jornal, um filme deste gênero dificilmente repete fórmulas como a “pirâmide invertida”<sup>5</sup>, o documentário é singular, seu caráter experimental proporciona uma linguagem rica e amplamente trabalhada, seguidamente submetida a novos limites, ampliando as possibilidades do gênero.

Um dos fatores que contribui para a ampliação de horizontes na produção de documentários é a evolução tecnológica. Com a popularização do equipamento portátil na década de 60<sup>6</sup>, equipes passaram a ser menores e a poder transitar com maior facilidade, o que permitiu criar filmes de uma perspectiva muito diferente do que era feito até este período. Assim como a possibilidade de gravar o som sincrônico

---

<sup>2</sup> A teoria do agendamento, ou agenda setting, afirma que há uma correspondência entre a intensidade de cobertura de um tópico na mídia e sua importância para a sociedade, indicando que meios de comunicação podem determinar assuntos que são debatidos na esfera pública. Ver Teoria de agenda setting em Wolf, Mauro. Teorias da comunicação. Lisboa: Presença, 1995.

<sup>3</sup> No filme o diretor Morgan Spurlock passa por uma dieta de um mês consumindo apenas alimentos da rede McDonald's, acompanhando os efeitos dessa “dieta de fast food” em seu organismo. O diretor aponta na edição do filme em DVD, que a rede passou por modificações em seu cardápio após o sucesso do filme no cinema, embora o McDonald's negue que as alterações tenham alguma relação com o documentário. Ainda assim, questões como a qualidade da alimentação e a influência das redes de fast food foram colocadas em pauta, comprovando a relevância do filme.

<sup>4</sup> Ver Jorge Furtado em Mourão, Maria Dora; Labaki, Amir, 2005, p.103.

<sup>5</sup> Estrutura empregada amplamente no jornalismo para redigir notícias, leva este nome, pois as informações mais importantes (base da pirâmide) são apresentadas no primeiro parágrafo do texto. Os dados são dispostos na notícia seguindo um fluxo decrescente de relevância. Para mais informações sobre pirâmide invertida consultar: Erbolato, Mário. Técnicas de codificação em jornalismo. 5ªed. São Paulo: Ática, 1991.

<sup>6</sup> Os principais avanços apontados por Da-Rin (2006, p.103) são o uso de câmeras 16 mm e o desenvolvimento de gravadores de som magnéticos portáteis, que surgiram por volta de 1948, e em 1959 passaram a funcionar em sincronia com a câmera.

modificou o documentário naquela década, na década de 1990<sup>7</sup> a evolução tecnológica permitiu que filmes fossem produzidos a um custo muito menor (o que permitiu que mais pessoas realizassem seus projetos), com maior facilidade de edição, mantendo a qualidade do material final. Atualmente filmes podem ser editados até mesmo em casa, utilizando um computador pessoal. Isto não significa que filmes produzidos atualmente sejam melhores que seus predecessores, mas havendo oportunidade para maior diversidade no gênero, este tende a tornar-se mais rico.

No Brasil outro fator foi determinante para a produção cinematográfica de forma geral, incluindo a de documentários: o auxílio governamental. Na década de 90 foram estabelecidas leis de incentivo fiscal, proporcionando o aumento da produção cinematográfica. Além disso, filmes documentários tiveram maior sucesso junto ao público brasileiro nesta última década, e passaram a ter mais espaço nas salas de cinema. Carlos Augusto Calil (p. 166) atribui este interesse do público a “uma necessidade de compreender o passado”<sup>8</sup>, e afirma que o documentário nacional tem como característica uma necessidade de instruir, buscar a verdade e revelá-la aos brasileiros, que desejam compreender melhor seu país.

Alguns documentários brasileiros nesta última década procuraram levantar questões sobre a produção e linguagem dos mesmos. Filmes com este “viés auto reflexivo” trazem à tona questões muito interessantes como aquelas citadas no início desta apresentação: quais os problemas envolvidos na relação entre equipe de produção e personagens retratados, qual carga de subjetividade na mensagem de um filme, como o espectador deve levar em conta esses fatores ao assistir um documentário e aceitar suas premissas.

Os cineastas brasileiros João Moreira Salles e Eduardo Coutinho trataram de questões como essas, mas de formas bem distintas, em seus filmes *Santiago*<sup>9</sup> e *Jogo de Cena*<sup>10</sup>, respectivamente. Este trabalho de conclusão irá analisar os dois filmes, com

---

<sup>7</sup> Tecnologia digital começou a ser experimentada pelas grandes produtoras estadunidenses no final da década de 70, mas sua influência tornou-se muito maior nos anos 90, quando já está mais desenvolvida e há mais facilidade de acesso. Para ler sobre mudanças no cinema digital ver: Thompson, Kristin; Bordwell, David. *Film History: An Introduction*. 2ª edição, Nova Iorque: McGraw-Hill, 2003.

<sup>8</sup> Mourão, Maria Dora; Labaki, Amir. *O cinema do real*, São Paulo: Cosac Naify, 2005.

<sup>9</sup> *Santiago*, 2005, João Moreira Salles, Brasil.

<sup>10</sup> *Jogo de Cena*, 2007, Eduardo Coutinho, Brasil.

objetivo de observar como cada um deles aborda a questão da representação da realidade. São avaliadas características como o posicionamento dos diretores nos filmes (estão presentes dialogando com os personagens ou não aparecem?), a narração (se há ou não narrador em voz-over, e porque), a forma de apresentação dos personagens, a edição (se segue uma lógica linear, ou que outro tipo de construção obedece, e porquê). Cada característica dessas revela alguma intenção do diretor, levando a compreensão de como se relacionam com a concepção de documentário e com a representação da realidade.

Antes de partir para a análise dos dois filmes é traçada uma base teórica sobre documentários e sua linguagem. Os principais autores utilizados nessa pesquisa são Bill Nichols, teórico estadunidense cujo trabalho é fundamental no estudo sobre documentários, serve como referência e é citado de forma recorrente por teóricos. Silvio Da-Rin, outro autor utilizado nesta monografia, é diretor e pesquisador brasileiro, e faz referências a obra de Nichols em seu livro, onde apresenta um panorama histórico do documentário. No desenvolvimento da base teórica a questão da definição do documentário é abordada, problema que é discutido por diversos autores. Nenhum deles encerra a discussão, entretanto, ao discorrerem sobre o tema facilitam a compreensão do gênero e alguns aspectos de sua história.

Depois da base teórica é feita uma apresentação dos dois diretores — João Moreira Salles e Eduardo Coutinho — para que possa ser compreendida a lógica de trabalho de cada um. A forma como cada um interpreta a função que o diretor deve desempenhar; como decidem se portar em relação ao entrevistado, entre outros fatores, influencia na representação criada no filme. Por exemplo: Eduardo Coutinho prefere não conhecer antes da gravação as pessoas que entrevista para os filmes, por isso a equipe de produção que realiza a seleção e faz uma entrevista prévia (colhendo informações), permitindo que Coutinho conheça os personagens apenas quando vai gravar. Já Moreira Salles realizou um filme entrevistando Santiago, que trabalhou como mordomo para família Salles e acompanhou toda sua infância. São relacionamentos completamente distintos, isso apresenta consequências nos documentários? Como o comportamento dos diretores reflete em seus personagens? E na representação da

realidade nos filmes, qual a interferência? São questões que este trabalho procura responder.

Após a apresentação dos diretores encaminhamos, então, para análise dos filmes e discussão da representação. É relevante ressaltar que a avaliação feita neste trabalho não é qualitativa, não pretende classificar os filmes comparando-os, ou afirmar qual subgênero de documentário é mais “verdadeiro” que o outro. A intenção é avaliar *como* o documentário é construído, que diferentes configurações existem do gênero, e por que. Afinal, se compreendermos o cinema como uma fonte de informação e forma de representação da sociedade, é importante que possamos reconhecer como essa representação é construída.

## 1. Base teórica

### A. Breve introdução ao documentário

A *linguagem* utilizada em filmes documentais e ficcionais é a mesma, seus elementos fundamentais são planos, cenas e sequências: imagens com um determinado *tempo de duração, enquadradas e organizadas* em uma forma particular. Sendo assim, ainda que alguns elementos desta linguagem sejam articulados de modos diferentes nestes dois tipos de filme, a estrutura básica de um documentário é semelhante à de obras ficcionais. O autor V. Pudovkin<sup>11</sup> é citado em Xavier (1991, p.71):

O diretor sempre se defronta com a tarefa de criar o filme a partir de uma série de imagens plasticamente expressivas. A arte do diretor consiste na habilidade de encontrar tais imagens plásticas; na faculdade de criar a partir de planos separados pela montagem, “frases” claras e expressivas, unindo estas frases para formar períodos que afetam vivamente e, a partir deles, construir um filme.

É relevante, então, observar a origem desta linguagem que constrói o filme. A criação da diegese no cinema — construção de uma narratologia à parte do tempo real,

---

<sup>11</sup> Diretor russo, Vsevolod Pudovkin também trabalhou como ator e roteirista. O aspecto mais marcante de sua obra é como um dos primeiros diretores a fazer experimentos com a montagem em seus filmes. Contemporâneo de Eisenstein e Vertov, Pudovkin também escreveu ensaios teóricos tratando de questões da linguagem cinematográfica como a montagem e o som. Seu filme mais conhecido, *Mother*, serviu como base para teorias sobre montagem. Mais informações ver: Thompson, Kristin; Bordwell, David. *Film History: An Introduction*. 2ª edição, Nova Iorque: McGraw-Hill, 2003.

ou seja, criação de tempo e espaço próprios da narrativa onde os fatos ocorrem — se deu a partir da obra de Griffith<sup>12</sup>, primeiro diretor que elaborou planos e cenas articulados como são atualmente no cinema. Antes de Griffith, os filmes mostravam geralmente imagens de danças, espetáculos curiosos ou paisagens, e não apresentavam narrativas elaboradas, eram filmados na ordem que seriam exibidos. A montagem de cenas realizada após a gravação do filme ainda não era utilizada como um elemento para articular a narrativa. Griffith estruturou seus filmes utilizando a montagem narrativa, experimentou com cenas e planos diversos, filmados fora da ordem e montados posteriormente, criando então a narrativa que desejava. A partir de seu trabalho nasceu o que é reconhecido de fato como linguagem cinematográfica.

Este trabalho que Griffith realizou com filmes de ficção na década de 1910 tornou possível que filmes documentários fossem criados com a mesma estrutura de montagem a partir da década de 1920. *Nanook of the North*, de Robert Flaherty, foi lançado em 1922 e é considerado o primeiro filme do gênero<sup>13</sup>. No início, os documentários tratavam de temas envolvendo lugares exóticos e desconhecidos, herança dos travelogues (filmes que apresentavam viagens a lugares desconhecidos e eram populares nesta época já que as pessoas não viajavam tanto, procuravam informações sobre lugares distantes desta forma).

---

<sup>12</sup>Nascimento de Uma Nação (1915) foi um marco no cinema, seu sucesso indicou o futuro lucrativo do gênero longa metragem, e foi este filme que instituiu alguns elementos do cinema clássico, tanto na linguagem (foi o primeiro filme que utilizou plano detalhe com enquadramento do rosto, o close) quanto na estrutura do roteiro (modelo onde o personagem principal é apresentado com um caráter bem definido, passa por uma provação onde deve superar algum problema para atingir um objetivo, e conclui a história com a solução do conflito, mostrando consequências da superação). Mais informações consultar: Mascarello, Fernando. História do Cinema Mundial. Campinas: Papyrus, 2006.

<sup>13</sup> *Nanook of the North* é um documentário de Robert Flaherty, lançado em 1922. O documentário apresenta os Inuk, grupo de esquimós que residia no norte do Canadá, com o qual Flaherty manteve contato por cerca de dez anos. O explorador realizou filmagens entre 1913 e 1916, levou a câmera para registrar a viagem seguindo orientação de um de seus patrocinadores. As imagens foram editadas por Flaherty, mas o filme criado pegou fogo, seu trabalho foi destruído. O filme foi completamente refeito apenas em 1920, após uma longa procura por outros patrocinadores. *Nanook of the North* destaca-se como o primeiro filme a documentar personagens reais construindo sua história, criando algum contexto. Antes de *Nanook* apenas filmes de ficção seguiam alguma linearidade, organizavam fatos em uma narrativa, filmes que apresentavam localidades reais eram apenas descritivos. O filme de Flaherty, no entanto, foi além desse formato, explorou a narrativa e foi constituído de planos e sequências com movimentos de câmera que tornaram a narrativa mais interessante. Da- Rin (2006, p.47) afirma: “Flaherty incorporou a *Nanook of the North* as conquistas, ainda relativamente recentes, da montagem narrativa, que resultam na manipulação do espaço-tempo, na identificação do espectador com o personagem e na dramaticidade do filme.”

Na origem do documentário, soma-se à contribuição de Flaherty as descobertas do russo no campo da montagem expressiva. Cineastas como Eisenstein e Dziga Vertov desenvolveram técnicas de montagem que permitiram construir significados e apresentar argumentações de forma mais incisiva, para eles essa era a essência da arte cinematográfica. A possibilidade de organizar imagens e direcionar seu significado, criando a mensagem intencionada da forma mais clara ou impactante, era o objetivo que motivava seus experimentos e estudos cinematográficos. A escolha dos temas abordados também muda na Rússia: são ligados à política, questões sociais e, fortemente, a propaganda do regime socialista. Também devido a esta relação com a propaganda política os cineastas russos procuravam meios de articular suas ideias através dos filmes.

No texto Métodos de tratamento do material (montagem estrutural), de V. Pudovkin, o capítulo “A montagem como um instrumento para impressionar”<sup>14</sup> discorre sobre os cinco tipos de montagem relacional, enquanto formas de construir as sequências de cenas controlando a “direção psicológica” do espectador. O foco desta obra não é o cinema documental, mas as técnicas de montagem são aplicadas a este gênero assim como à ficção.

Sergei Eisenstein desenvolveu teorias sobre cinco tipos de montagem: intelectual, métrica, rítmica, tonal e atonal. Seus estudos teóricos visavam encontrar o estímulo correto para criar a reação desejada no receptor. O diretor trabalhou com a elaboração de metáforas através da sobreposição de imagens. Da-Rin sintetiza: “[...] Eisenstein interpretava o corte como um choque entre dois fatores, originando um conceito” (2006, p.76).

A linguagem do denominado documentário *clássico* foi basicamente instituída por John Grierson, cineasta britânico que sofreu influência destas obras russas, do trabalho de Robert Flaherty e de Griffith. Grierson observa características das obras de Eisenstein e Flaherty que lhe parecem mais interessantes, selecionando e utilizando-as em seu trabalho, dando forma a linguagem do documentário clássico<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Xavier, 1991, p. p.57.

<sup>15</sup> O trabalho de Grierson é de grande importância na história do documentário, ele é considerado o responsável pela origem do que foi denominado de *escola inglesa do documentário*. Trabalhou para um órgão do governo britânico chamado Empire Marketing Board (EMB), responsável pela divulgação da

Paralelamente à realização dos filmes que fundam o gênero, inicia a análise e teoria do cinema documentário, na década de 1920. O primeiro a escrever foi Grierson<sup>16</sup>, mas logo em seguida outros diretores — como Dziga Vertov — publicaram ensaios relevantes. Nestes ensaios descreviam sua concepção ideal de um documentário.

Entretanto, a teoria do cinema documental nem sempre acompanhou a produção, em geral as obras publicadas sobre o tema são poucas. Além disso, o cinema documental sofre mudanças frequentemente, o que dificulta a criação de um conceito rigoroso para o gênero. Os movimentos<sup>17</sup>, por serem elaborados geralmente acompanhados de manifestos artísticos, apresentam seus princípios, geram filmes com características determinadas e suas justificativas. A observação de seus objetivos e sua forma pode gerar uma teoria do cinema documental, até certo ponto. Mas não é uma regra que a produção documental seja acompanhada de estudos teóricos que expliquem suas técnicas ou intenções.

As primeiras características dos documentários giravam em torno de questões como evitar o uso de estúdios e gravar em locações; não empregar atores profissionais, mas filmar o indivíduo comum e a vida cotidiana. O diretor deveria observar o mundo real. No documentário clássico descrito por Grierson em “First Principles of the documentary” deveriam ser tratadas questões ligadas à sociedade, porém, não apenas reproduzindo-a, e sim utilizando a montagem e a encenação para interpretar os fatos, fazendo asserções sobre este mundo observado:

[...] é importante fazer a distinção primária entre um método que apenas descreve valores superficiais de um assunto e o método que mais explosivamente revela sua realidade. Você fotografa a vida natural, mas também, pela justaposição do detalhe, a interpreta. (GRIERSON citado por DA-RIN, 2006, p. 74)

---

imagem do governo inglês. Foi Grierson que criou o departamento de cinema desse órgão e, tornando-se administrador do setor, foi responsável pela seleção de cineastas que trabalhariam lá. Neste período diretores como Basil Wright, Edgar Anstey, e Paul Rotha trabalharam para o governo criando filmes que seriam reconhecidos como exemplos do documentário clássico, fundamentando a estrutura do gênero. O forte caráter didático nos filmes documentários clássicos está ligado ao trabalho deste grupo, e a intenção de Grierson de educar através dos filmes (inclusive sobre serviços prestados pelo governo, um exemplo disso é o documentário Night Mail, dirigido por Basil Wright e Harry Watt em 1936, que apresenta a jornada de um trem do correio).

<sup>16</sup> Sobre primeiros textos de Grierson abordando documentário ver Da-Rin, 2006, p.71.

<sup>17</sup> Alguns exemplos são o construtivismo russo e movimentos de vanguarda europeus.

Esta valorização da montagem é fundamentada ainda num período onde o cinema é mudo, tudo nele (linguagem, estética e mensagem) é baseado na combinação das imagens e uma trilha sonora de fundo (era comum que um músico tocasse simultaneamente no cinema, acompanhando a reprodução do filme). Cada evolução tecnológica que ocorre acaba correspondendo a algumas modificações na produção. Novas possibilidades causam mudanças nas aspirações dos cineastas, e posteriormente na própria conceituação do documentário. O cinema falado, por exemplo, que tem origem no final da década de 1920, em 1930 está consolidado. Da-Rin cita algumas mudanças que surgiram com a possibilidade de gravar som simultaneamente às imagens (2006, p. 96):

Nos primeiros anos do sonoro, escritores, diretores e atores de teatro europeus subitamente ganharam um lugar de destaque na indústria cinematográfica [britânica]. A narrativa se acomodou aos diálogos e as filmagens abandonaram as locações em exteriores e foram confinadas aos estúdios, onde era possível controlar o processo técnico da gravação de som.

Neste breve trecho são apresentadas duas mudanças em relação à estética do clássico de Grierson: a valorização maior do diálogo em relação à montagem e a mudança das locações para os estúdios.

Anos depois, com a criação de equipamentos mais leves e modernos (tecnologia desenvolvida principalmente em função da segunda guerra mundial), a partir do final da década de 50 o cinema documental muda novamente; então sair do estúdio e relatar o mundo como um observador silencioso passa a ser prioridade. Assim, sucessivamente, e de acordo com a localidade e a intenção do diretor, estas características vão sendo adaptadas.

Em uma tentativa de organizar os filmes, e estas mudanças ao longo da história do cinema, são criadas classificações para as obras. Mas a classificação dos filmes documentários, a identificação de seus subgêneros, varia de acordo com cada teórico. Autores utilizam critérios diferentes em sua avaliação. Dois dos autores utilizados como referência neste trabalho são exemplos dessas diferentes abordagens: Nichols adota uma abordagem baseada em características predominantes nos filmes, definindo então em

seis modos possíveis<sup>18</sup>, enquanto Da-Rin utiliza uma abordagem histórica para organizar a produção documental. No próximo item deste capítulo é apresentado um paralelo entre as duas formas de organizar o estudo da produção de documentários.

Ainda que haja diferenças entre os autores quanto à organização de subgêneros do documentário, um ponto é de comum acordo: uma característica fundamental do gênero é a adaptação contínua, a experimentação. Justamente por isso a definição do documentário e classificação dos filmes é difícil, o que ao mesmo tempo torna o gênero tão interessante para estudo.

A definição de documentário é frequentemente esboçada com indicação de suas características, mas não é um método acurado. Não podemos definir, por exemplo, documentário como um filme realizado sem atuação profissional, onde pessoas são filmadas em sua vida cotidiana. Embora isto ocorra em vários documentários, muitos utilizam encenação de eventos, desde a origem do gênero. Produções de Flaherty recorriam à reconstituição e encenação<sup>19</sup>, orientada pelo diretor, como recurso. Durante as gravações de *Nanook*, por exemplo, os esquimós foram orientados. Algumas das cenas foram criadas para o filme, como no caso da caça da morsa com arpão, atividade que aquela comunidade se quer praticava mais no período que o filme foi feito.

De fato, não existe nenhuma característica absoluta no gênero, que esteja sempre presente. Não podemos afirmar nem mesmo que “imagens de documentário são extraídas do mundo real”. No subgênero denominado *mockumentary*<sup>20</sup>, por exemplo, o objetivo principal não é contar uma história, mas avaliar *como* ela pode ser contada em um filme, revelando que tipo de manipulação ocorre na organização de um documentário. Por isto alguns filmes deste subgênero utilizam imagens gravadas a partir de um roteiro, interpretadas por atores profissionais, mas produzidas como imagens “da vida real”. Em uma espécie de “momento revelação” o espectador descobre que as cenas, até ali reais para ele, são produzidas, então é levado a refletir sobre a credibilidade e a produção de documentários. Mas, se não podemos afirmar se quer que

---

<sup>18</sup> Vide modos na p. 18.

<sup>19</sup> Da-Rin, 2006, p. 51: “[...] Flaherty nunca escalou atores profissionais, convocando os próprios membros da comunidade para encenarem diante das câmeras seus gestos cotidianos [...]”.

<sup>20</sup> Ver Nichols, 2008, p. 51.

“imagens de documentário são extraídas do mundo real”, como podemos definir este gênero, então?

Autores procuram uma forma de traçar os limites do gênero, numa tentativa de definir seu objeto de estudo. Ramos (2008, p.27) afirma que “a definição de documentário se sustenta sobre duas pernas, *estilo e intenção*”. Se um diretor pretende criar um documentário (faz uma asserção sobre o assunto que aborda), e segue algumas características de estilo deste gênero, temos um documentário. Esta definição pode parecer superficial, mas indica que mesmo utilizando construções diferentes, todos os documentários partem de um objetivo fundamental: reunir argumentos e articular informações para sustentar um ponto de vista pré-estabelecido.

Vinculada a essa premissa está a relação do espectador com o documentário, esclarecida por Nichols neste trecho:

Entre as suposições que trazemos para o documentário, então, está a de que os sons e tomadas individuais, talvez mesmo cenas e sequências, terão uma relação extremamente indexadora com os acontecimentos que representam, mas que o filme todo deixará de ser um documento ou transcrição pura desses acontecimentos para fazer um comentário sobre eles ou dar uma opinião sobre eles. [...] Esta expectativa distingue nosso envolvimento com o documentário de nosso envolvimento com outros gêneros de filme. (2008, p. 68)

Para o autor, o público que assiste a um documentário espera aprender algo, conta com a argumentação, com a retórica, e fica desapontado quando não encontra isso. Este critério, por vezes, é apontado como o mais importante para definir um documentário. Segundo o cineasta João Moreira Salles “bem mais do que conteúdos ou estratégias narrativas, o que faz um filme ser um documentário é a maneira como olhamos para ele” (DA-RIN, 2006, p. 10).

Além desta relação particular com o público, Nichols afirma que um documentário pode ser reconhecido por seu contraste com filmes de ficção. Relaciona, então, os seguintes fatores que determinam a construção de um documentário:

- A estrutura institucional de sua produção – ou seja, quem patrocinará e onde será veiculado;

- Os profissionais envolvidos – cada diretor, assim como os demais envolvidos, possui suas próprias características de trabalho;
- E, por fim, o que o autor denomina de “textos” – são períodos, modos e movimentos que caracterizam o gênero. Estes segmentos nos quais um documentário pode ser classificado são normalmente derivados de alguns filmes considerados “marcos”, ou seja, experimentos que ampliaram os limites do gênero. *Chronique d’un Été*<sup>21</sup>, por exemplo, é um marco do *cinéma vérité*, ou cinema verdade. A identificação de um diretor com este movimento irá influenciar as características de sua produção a ter certos traços como, possivelmente, ausência do narrador onisciente. Aqui o autor reforça o que Ramos afirma, se um filme possui as características de linguagem e construção de um documentário (e a intenção) é um documentário.

Nichols aponta, também, que a relação entre o filme e a interpretação de cada espectador está ligada ao conhecimento e contexto pessoal de cada um. O significado do documentário, por certo, depende disto, então há uma variação independentemente da intenção do autor de das ferramentas que este usa na construção do filme. É uma observação importante, mas o foco deste trabalho não é recepção, por isso abordo apenas questões ligadas à criação do filme, que são do domínio do diretor.

Enquanto Nichols utiliza estes critérios para definir o documentário, Da-Rin evita limitar o gênero a “um tipo de material filmico, a uma forma de abordagem ou a um conjunto de técnicas”<sup>22</sup>. Afirma que o documentário possui fronteiras “fluidas e incertas”, mas reconhecidas facilmente, já que são formadas em torno de uma tradição compreendida por cineastas que produzem documentários e pelo público do gênero. Em torno dessa tradição são levantadas questões — uma bastante importante é o impasse entre “representar sem interferir” e “assumir a manipulação”, discutido no item *Subclassificações do gênero documentário*. O exercício reflexivo em torno dessas questões gerou respostas diversas através dos anos, essas respostas são as diferentes configurações que existem do gênero.

---

<sup>21</sup> Crônicas de um verão, 1960, Jean Rouch, França.

<sup>22</sup> Da-Rin, 2006, p. 18.

As diferentes tendências que, ao longo da história do cinema, foram identificadas com este nome tão difícil de definir, não constituem um único mesmo objeto, mas *diferentes objetivações* do documentário. Cada uma delas possui seu percurso peculiar, suas plataformas estéticas, sua crítica às práticas consideradas superadas e seu resgate de antecessores. O que mantém agregado um campo tão plural é o fato de que seus membros compartilham determinadas referências, ou seja, gravitam em torno de uma mesma tradição. (DA-RIN, 2006, p. 18)

Esta demarcação estabelecida por Da-Rin parece ser a mais adequada, pois mesmo sendo difícil definir com precisão o que é documentário, é consideravelmente mais simples reconhecer se um filme é documentário ou não. Reconhecemos algo em seu discurso, algo que esclarece seu objetivo, que deixa nítido se seu diretor intencionava produzir um documentário.

#### **B. Subclassificações do gênero documentário**

Ao pesquisar sobre o gênero é possível observar que, ao longo da história do documentário, existe um impasse a cerca de duas prioridades: *reproduzir acontecimentos históricos “objetivamente”* ou *narrar acontecimentos assumidamente “manipulados”*. A questão dialética aqui é extremamente importante, os termos são carregados de significados que permitem interpretações e discussões intermináveis. Mas as palavras “objetivamente” e “manipulados” estão entre aspas, pois, assim como no jornalismo, se sabe que nenhum fato narrado é completamente isento de interpretação, nada é absolutamente objetivo, e tudo é manipulado, ainda que essa palavra seja lida com conotação negativa, é mais honesta que a suposta “objetividade”.

A discussão sobre essas formas de abordagem não é, de forma alguma, dispensável, pois é este exercício que impulsiona mudanças na linguagem documental. O esforço dos diretores para abraçar a montagem e praticar a “justaposição do detalhe”, ou para evitar ao máximo interferir, e tentar retratar “a vida como ela é vivida” (DA-RIN, 2006, p.138) é que torna o gênero documentário tão amplo.

A variação entre estas duas abordagens, juntamente com avanços tecnológicos, dá origem a diferentes segmentos do documentário classificados sob título de *modos* por Nichols. Seguindo critérios diferentes, Da-Rin descreve estas variações como *fases históricas* do documentário.

Para classificarmos documentários em grupos acabamos sendo generalistas, destacando as principais características de um filme, mas deixando algumas de lado. De outra sorte, seria muito difícil estabelecer “grupos de documentários”, pois estes filmes são bastante singulares. Levando em conta estas observações, partimos para as análises dos modos e das fases históricas estabelecidos pelos teóricos, com objetivo de organizar as características da linguagem do cinema documentário.

Os modos descritos por Nichols são: expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo e performático. O autor determina as subclassificações analisando características dos filmes, mas não ignora que determinados traços têm sua origem diretamente ligada ao contexto histórico

Os modos adquirem importância em um determinado tempo e lugar [...]. Cada modo pode surgir, em parte, como reação às limitações percebidas em outros modos, como reação às possibilidades tecnológicas e como reação a um contexto social em mudança. Entretanto, uma vez estabelecidos, os modos superpõe-se e misturam-se. (NICHOLS, 2008, p.63)

A Tabela 1 apresenta de forma resumida os modos identificados por Nichols, que serão apresentados com mais detalhes a seguir.

**Tabela 1** — Classificação de documentários segundo Nichols

Modo	Principal foco	Características comuns no modo	Período <sup>23</sup>
<i>Expositivo</i>	Utiliza retórica e argumenta em favor de um ponto de vista, a montagem, juntamente com a narração, tem objetivo de sustentar este ponto de vista	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Narração voz-over (mais valor para voz e menos para imagens, que servem para ilustrar/ apoiar a narração)</li> <li>▪ Montagem de evidência</li> <li>▪ Uso de imagens de arquivo</li> <li>▪ Encenação/ recriação de acontecimentos</li> <li>▪ Lógica dualista (certo x errado)</li> </ul>	Década de 1920
<i>Poético</i>	Explora a representação do mundo através do ângulo mais sensível, sua abordagem é menos retórica, mais artística e estética	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Personagens pouco explorados psicologicamente (foco não é nos sujeitos)</li> <li>▪ Uso criativo de efeitos: ângulos da câmera, iluminação, trilha sonora, etc.</li> </ul>	Década de 1920
<i>Observativo</i>	Apresentar acontecimentos em sua forma natural, sem interferência	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Ausência de narrativa e legendas</li> </ul>	Década de

<sup>23</sup> Datas referidas em Nichols, 2008, p.177. Estas datas indicam a época em que determinado modo passa a ser comum, sendo que o desenvolvimento de filmes com suas características pode ter iniciado anos antes, e todos os modos são utilizados até hoje, nenhum se tornou obsoleto.

	nos fatos ou manipulações através da montagem	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Tomadas mais longas, montagem simplificada, com menos cortes</li> <li>▪ Som integral do ambiente</li> <li>▪ Nenhum uso de encenação ou orientação para os atores sociais</li> <li>▪ Ausência total de roteiro</li> </ul>	1960
<i>Participativo</i>	Mostrar como os fatos ocorrem, mas sem ocultar a presença da câmera, assumindo as interferências do diretor (que coordena a produção do filme e, necessariamente, se envolve nos acontecimentos).	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Uso de entrevistas (imagens de arquivo podem ser usadas para ilustrar a fala)</li> <li>▪ Presença da voz do diretor, participação nas ações e interação com atores sociais</li> <li>▪ Representação do encontro do cineasta com o mundo; temática vasta, desde o familiar ao mais social</li> </ul>	Década de 1960
<i>Reflexivo</i>	Atenção voltada para os processos de construção e interpretação de seu conteúdo; “como produzimos um documentário?” e “como ele é visto?”	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Uso de encenação</li> <li>▪ Cenas revelando a produção, orientação e preparo de atores, montagem</li> <li>▪ Roteiro elaborado com objetivo de surpreender o espectador, para provocar questionamento sobre a veracidade do gênero/ seus métodos</li> </ul>	Década de 1980
<i>Performático</i>	Volta se para as sensações e impressões que temos, destaca o lado subjetivo, a memória e os reflexos despertados pelos fatos	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Combinação entre o real e o imaginário – uso de encenação e imagens de arquivo</li> <li>▪ Estrutura narrativa pouco convencional, não linear, mais subjetiva</li> <li>▪ Forte apelo emocional</li> <li>▪ Combinação entre técnicas expressivas esteticamente (usadas na ficção) e retórica</li> </ul>	Década de 1980

A classificação feita no estudo de Da-Rin, por outro lado, apresenta limites menos claros entre os diferentes tipos de documentário; é mais abrangente, mas parece admitir melhor as sutilezas e variações que ocorrem. Seu estudo da produção de documentários segue uma evolução cronológica, de acordo com novas possibilidades tecnológicas e condições sociais. O autor ressalta, no entanto, que estas mudanças não significam que documentários de uma determinada época sejam superiores aos de outra. Da-Rin apresenta as seguintes fases históricas: documentário clássico, cinema direto, cinema verdade, e então discute a vertente auto reflexiva. A Tabela 2 resume as características das fases históricas apresentadas por Da-Rin.

**Tabela 2** — Classificação de documentários segundo Da-Rin

Escola/ Fase histórica	Principal foco	Características comuns no modo	Período de origem
<i>Documentário Clássico</i>	“Justaposição do detalhe”; não acredita em reproduzir a realidade por mimetismo; dramatiza, interpreta e intervém nos fatos — com objetivo educacional e de transformar a sociedade.	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Narração voz de Deus</li> <li>▪ Uso de imagens de arquivo</li> <li>▪ Diretores orientam os “atores sociais” (Flaherty/ Grierson)</li> </ul>	1920
<i>Cinema direto (EUA)</i>	Reprodução da realidade sem interferência — ideal da “mosca na parede” — Teoria do <i>mimetismo</i> . Isto é representado tal como “de fato está (esteve) lá”	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Equipamentos leves, portáteis, equipes pequenas.</li> <li>▪ Diretores não se manifestam, procuram passar “despercebidos”, integrando-se ao ambiente.</li> <li>▪ Ausência de narrador “onisciente”.</li> <li>▪ Presença de sons e interferências “naturais”, sem edição dos “ruídos” do local.</li> </ul>	1960
<i>Cinema verdade (França)</i>	Observação participante — procura extrair revelações, desdobrar possíveis reações dos personagens, provocar para conhecer melhor — mostra a experiência vivida também pela equipe do filme, erros, golpes de sorte, o inesperado. (Sensação de realidade e sinceridade)	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Presença da voz do diretor, diálogo entre participantes do filme e produção.</li> </ul>	1960
<i>Reflexivo</i>	Trata da forma de representação do próprio gênero, da linguagem utilizada, da forma como são articulados os argumentos. Problematiza suas limitações — demonstra que não é relato objetivo da realidade, mas uma forma de representação	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Presença de imagens “reveladoras”, como alguma cena sendo produzida, ou interferência da equipe em algum elemento que primeiramente pareceu “real”.</li> </ul>	1929 (Vertov) / 1970

O primeiro período na produção de documentários que Da-Rin avalia é o clássico, que segundo ele apresenta características do modo *expositivo* descrito por Nichols. O documentário clássico começa a ser desenvolvido na década de 20, mas sua estrutura e alguns de seus recursos são amplamente utilizados em documentários atuais. A base fundamental do documentário clássico é articular imagem, som e os demais elementos do filme de acordo com um argumento central, ou seja, têm como objetivo defender um ponto de vista específico sobre um tema.

De acordo com Nichols, o modo *expositivo* é fundamentado no argumento e na retórica. Por isso utiliza o comentário com voz-over, ou “voz de Deus”, uma espécie de versão cinematográfica do narrador onisciente da literatura. Assim como nos livros, este narrador não se envolve no desenrolar dos fatos, é uma voz que se distancia dos acontecimentos, justamente para obter a credibilidade necessária para sustentar o ponto de vista intencionado pelo diretor. As imagens são utilizadas para ilustrar, exemplificar ou reforçar o argumento apresentado pelo narrador. A argumentação segue uma lógica simplista, dualista, onde há apenas certo ou errado; a montagem de evidência e a voz formal treinada do narrador conferem credibilidade a essa argumentação.

Um exemplo de documentário com estrutura clássica é *The fog of war: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara*<sup>24</sup>, do diretor Errol Morris. O personagem principal do documentário é o ex-secretário de defesa dos Estados Unidos, Robert McNamara, que conta sua trajetória antes de assumir a função na Casa Branca, mas principalmente seu trabalho durante um período sensível para o governo americano, a guerra do Vietnam. Embora McNamara não caracterize o papel de narrador onisciente, é um narrador hábil. É eloquente e sustenta sua narrativa como personagem que teve um ponto de vista privilegiado, teve acesso a informações que não estavam disponíveis para qualquer cidadão americano no período narrado. Cenas onde o diretor entrevista Robert McNamara servem como esqueleto, ou fio condutor da narrativa<sup>25</sup>. Estas cenas são intercaladas com cenas de arquivo, ilustrando a história contada por Robert McNamara, uma característica do documentário clássico. Neste filme o texto claramente predomina sobre a imagem, que ilustra a narrativa, apóia a história defendida.

Os filmes que caracterizam o modo *poético* não apresentam argumentação como foco de sua montagem. Seu objetivo ainda é, de fato, reproduzir o ponto de vista de seu autor, porém não segue a mesma lógica dualista do modo expositivo, que divide questões do mundo social de modo simplista, apresentando o lado “certo” e o “errado” (onde o posicionamento defendido pelo filme é o “certo”).

---

<sup>24</sup> Sob a névoa da guerra: Onze Lições da Vida de Robert S. McNamara, 2003, Errol Morris, Estados Unidos.

<sup>25</sup> As cenas de entrevista onde o diretor conversa com o personagem central do filme podem ser consideradas característica de documentário participativo, entretanto, se analisadas como uma orientação do diretor para o que McNamara deve narrar, esse diálogo pode ser interpretado como uma característica clássica.

Segundo Nichols, o documentário poético é próximo da vanguarda modernista, e procura explorar sensações, por isso abre grande espaço para criatividade e uso de efeitos na montagem do filme. A iluminação, o tempo e os ângulos das tomadas, as cores, a trilha sonora, todos estes elementos são articulados para despertar sentidos e impressões. O autor aponta: “O modo poético sacrifica as convenções da montagem em continuidade, e a idéia de localização muito específica no tempo e no espaço derivada dela, para explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais” (NICHOLS, 2008, p.138).

De acordo com Nichols, uma vez que o filme não intenciona construir uma argumentação ou narrar a história de um indivíduo objetivamente, neste modo personagens são apresentados de forma mais simples. Há menos aprofundamento em sua personalidade, apresentam menos facetas psicológicas que em filmes de ficção, por exemplo. Isto porque nenhum indivíduo é foco das ações, personagens aqui servem para criar associações e auxiliar a estabelecer um tom ou uma sensação desejada pelo diretor. No documentário *Koyaanisqatsi*<sup>26</sup> sequer existem personagens. Duas características do documentário artístico são levadas ao extremo neste filme: além de não existirem personagens também não há narrador, e nenhum diálogo é apresentado no filme. Seu conteúdo é construído através da interpretação das imagens e da trilha sonora, articulados em uma montagem precisa, fundamentada na variação da velocidade. A ausência de personagens e de falas, no entanto, não prejudicam nenhum pouco a compreensão do discurso intencionado pelo diretor, que critica aspectos da vida moderna.

No modo *observativo* o foco são as pessoas, suas histórias, os acontecimentos do mundo social. O “personagem” pode ser um indivíduo, ou um grupo, que será observado e retratado “em estado natural”, com o mínimo de interferência. Não há voz-over, em muitos casos não existe se quer trilha sonora. O diálogo e os sons captados no ambiente retratado são reproduzidos no filme da maneira mais natural possível, incluindo ruídos e barulhos “inesperados”. O objetivo é parecer que “vemos o que estava lá”, sem interferência ou mudanças.

---

<sup>26</sup> *Koyaanisqatsi: Life out of balance*, 1983, dirigido por Godfrey Reggio, Estados Unidos.

O desenvolvimento deste modo ocorre principalmente na década de 60, quando se torna disponível equipamento que permite gravar imagens e sons simultaneamente com *mobilidade*, ou seja: tecnologia com menos volume e peso, e que necessita de menos cabos. Além de permitir a movimentação, esta tecnologia também possibilitava que um filme fosse realizado por poucas pessoas, o que facilita no quesito “observar sem interferir no ambiente”. Entre as características que visam manter a naturalidade do filme estão o esforço para reproduzir o tempo real dos acontecimentos, com menos rapidez que nos filmes de ficção; e menos interferência na composição de uma cena (tanto nos elementos ao fundo da locação ou nas ações dos personagens).

De acordo com Da-Rin, o cinema direto norte-americano é uma expressão clara do cinema observativo. O expoente mais conhecido desta corrente cinematográfica é *Primárias*<sup>27</sup>, de Robert Drew e Richard Leacock. O filme apresenta a disputa para candidato à presidência do partido democrata entre os então senadores Hubert Humphrey e John Kennedy. Na verdade Drew e Leacock consideravam seus filmes “jornalismo filmado” ou “cinereportagens”, defendiam a supressão de iluminação e outras técnicas que necessitassem de uma grande equipe de produção. Da-Rin esclarece: “Seu método de filmagem interditava todas as formas de intervenção ou interpelação: ‘nós não pedimos às pessoas para agir, não lhes dizemos o que devem fazer, não lhe fazemos perguntas.’” (DA-RIN, 2006, p. 137).

Os avanços tecnológicos deste período desencadearam mudanças na produção documental em diversos países, obedecendo num primeiro momento este preceito do “cinema realista”. Fernão Pessoa Ramos aponta:

Tanto o grupo de Robert Drew, nos estados Unidos, quando os ingleses do *free cinema*, os canadenses do *candid eye* ou os francofônicos Michel Brault e Gilles Groulx trabalharam, em um primeiro momento (digamos entre 1957/1962), dentro desse horizonte, com declarações convictas sobre a necessidade ética de não-interferência na realidade que se filma. (2008, p. 269)

Os avanços tecnológicos deste período levaram também ao desenvolvimento de outra vertente na França, o cinema verdade (cinema verité) que é identificado como

---

<sup>27</sup> *Primárias*, 1960, Robert Drew, Estados Unidos.

modo *participativo* por Nichols. Este modo “dá-nos uma ideia do que é, para o cineasta, estar em uma determinada situação e como aquela situação conseqüentemente se altera” (NICHOLS, 2008, p.153). Também aponta que os fatos mostrados em um filme “tal como ocorreram”, sempre terão uma parcela de interferência, pois apenas a presença da câmera já influencia no ambiente. Ou seja, ao fazer um filme (com a presença de uma equipe, com sua organização e com a montagem) a realidade é alterada, e ninguém pode mostrar cruamente “a vida como ela é”. O primeiro filme que representa esta vertente é *Crônica de um verão*, de Jean Rouch e Edgar Morin, lançado em 1960.

É importante apontar que como estas duas correntes (cinema direto e cinema verdade) surgiram no mesmo período histórico, e como há uma variação de nomenclatura em alguns países, acabaram surgindo conflitos de significado. Ramos esclarece a questão:

As diferentes tradições terminológicas em torno dos conceitos de direto ou verdade, utilizadas para designar o novo documentário, são fluidas e variam de país para país, de autor para autor, de cineasta para cineasta, de acordo com a variedade linguística, preocupações com conotações secundárias dos termos e idiosincrasias idiomáticas. No entanto, existem algumas constantes estruturais, e alguns fatos históricos, que devemos conhecer para evitarmos o embaralhamento conceitual que os termos provocam. A referência às modalidades mais *participativa* ou mais *observativa* do novo documentário é uma delas. (2008, p. 273)

Nichols (2008, p.155) aponta a característica fundamental do modo participativo: “Vemos como o cineasta e as pessoas que representam seu tema negociam um relacionamento, como interação, [...] que níveis de revelação e relação nascem dessa forma específica de encontro.” Filmes do diretor Eduardo Coutinho apresentam características deste modo, entre eles *Edifício Master*<sup>28</sup>, onde a equipe de filmagem residiu durante três semanas no prédio, retratando a vida de diversos de seus moradores.

Por tratar do encontro entre o cineasta e o mundo social, apresentando suas impressões pessoais de forma direta, com o diretor dialogando (tanto com atores sociais no filme quanto com o espectador), este modo se torna adequado para tratar de questões pessoais e familiares para o diretor. Uma característica bastante presente neste modo é o

---

<sup>28</sup> Edifício Master, 2002, Eduardo Coutinho, Brasil.

uso de entrevistas. Articular entrevistas e imagens (tanto históricas que ilustrem o caso, quanto produzidas) permite uma narrativa consistente, bastante eficaz, já que depoimentos pessoais conferem credibilidade quando contamos uma história no cinema. Comentários do diretor também auxiliam nesse aspecto, já que ele se expõe opinando, e até mesmo mostrando acontecimentos inesperados durante a produção do filme.

O propósito do modo *reflexivo* é questionar todo processo do documentário: quão honesta é sua construção, como os elementos de sua linguagem podem manipular ou moldar uma informação? Como o espectador percebe este processo? Com olhos abertos, consciente do trabalho que é desenvolvido em uma produção? A elaboração de filmes deste modo é fundamentada na intenção de ampliar a consciência do público sobre como recebe informações.

Documentários reflexivos podem fazer uso de roteiros bastante elaborados, personagens e a estrutura narrativa são profundamente desenvolvidas, é construída uma lógica consistente, que tem objetivo de nos surpreender quando descobrimos que tudo é montado, encenado, produzido, nada é “real”. Seu foco não é “o que está sendo representado”, mas “*como* é representado”. Filmes deste modo revelam os “bastidores”, as salas de montagem. Dizga Vertov faz isso no filme *O homem da câmera*<sup>29</sup>, iniciando com uma cena na rua, podemos ver um câmera filmando pessoas andando em uma carruagem, trafegando pela cidade. Na próxima cena observamos uma montadora no estúdio, selecionando e colando os fotogramas da cena anterior, recortando alguns dos rostos. Vertov deixa claro: alguém escolhe quais rostos vamos ver em um documentário e quais serão descartados. Sendo assim, o documentário não pode ser uma representação objetiva da realidade, ou única fonte de informação na qual baseamos nossa opinião. É apenas uma forma de interpretar ou reconhecer determinado tema.

Arthur Omar, artista e antropólogo brasileiro, dirigiu o filme *Congo*<sup>30</sup>, um exemplo de documentário reflexivo. O curta tem 11 minutos, composto principalmente

---

<sup>29</sup> *O homem da câmera*, 1929, Dziga Vertov, União Soviética. Este filme é um marco no cinema, pois sua narrativa é construída com diversas técnicas inovadoras, entre elas dupla exposição, imagens aceleradas e com velocidade reduzida (fast motion e slow motion, respectivamente), e imagens congeladas. A intenção de Vertov era demonstrar a potencialidade da linguagem do cinema. O filme retrata um dia na cidade de Moscou, e apresentando o cotidiano e a vida comum tornou-se referência devido às técnicas que utiliza. *O homem da câmera* é referência na história do documentário. Para mais informações vide Da-Rin (2006).

<sup>30</sup> *Congo*, 1972, Arthur Omar, Brasil.

por imagens de letreiros, e a combinação de imagens permite interpretações distintas da congada, não convertendo para uma “representação objetiva” do tema, mas revelando “possíveis facetas” do mesmo. Omar esclarece a intenção do seu trabalho em uma entrevista<sup>31</sup>:

Eu quero questionar a estrutura do documentário como sendo produtor da satisfação do conhecimento, porque na verdade você só vai ter a sensação de conhecer, quando aquele objeto estiver longe de ser apreendido. Eu não trato desse objeto. Trato da maneira como esse objeto é tratado por um determinado discurso.

Para Nichols (2008, p.169) o modo *performático* “sublinha a complexidade de nossos conhecimentos do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas”. Assim como o modo poético, este modo utiliza estruturas narrativas não convencionais e volta atenção para elementos estéticos, contudo não deixa de lado a retórica. Estes filmes pretendem apurar que tipo de relações estabelecemos entre conhecimento e sentimentos, e se temos consciência delas. Para despertar nossos reflexos e nossa consciência utilizam recursos como fusão de situações reais e imaginárias, construção não linear, apelo emocional (obtido com imagens ou depoimentos fortes ou poéticos), e

[...] mistura livremente as técnicas expressivas que dão textura e densidade à ficção (planos de ponto de vista, números musicais, representações de estados subjetivos da mente, retrocessos, fotogramas congelados, etc.) com técnicas oratórias, para tratar das questões sociais que nem a ciência e nem a razão conseguem resolver. (NICHOLS, 2008, p.173)

No *sex last night*<sup>32</sup> é de Sophie Calle, artista francesa, e Greg Shephard, fotógrafo estadunidense. É gravado com “câmera na mão”, característica de uma estética informal, funciona como espécie de vídeo-diário dos dois autores. O filme retrata seu relacionamento durante uma viagem entre Nova Iorque e Los Angeles, em 1992. Filmado com câmera amadora, suas cenas não são tratadas como as de um filme editado profissionalmente, contém inclusive data e hora que foi realizado o registro no

<sup>31</sup> Disponível em:

<<http://www.museuvirtual.com.br/targets/galleries/targets/mvab/targets/arthuromar/targets/entrevistas/lan guages/portuguese/html/sobreoantidocumentario.html>>. Acesso em: 17 mai. 2010.

<sup>32</sup> No *Sex Last Night*, 1996, Sophie Calle e Greg Shephard, Estados Unidos.

canto da imagem. A qualidade das imagens, portanto, é inferior, mas pode ser considerado como um recurso que, apesar de prejudicar a estética, cumpre com seu objetivo de criar uma atmosfera de sinceridade no que é representado e registrado no filme.

Várias cenas são congeladas enquanto a narração segue, como se a história narrada pelos dois personagens fosse, na verdade, ilustrada por fotografias. A narração é alternada entre os dois diretores (e personagens), Sophie Calle e Greg Shepard. Suas vozes por vezes são sobrepostas, como em um diálogo comum sem organização prévia. De fato não há um roteiro, o filme é montado com cenas gravadas por suas duas câmeras durante a viagem, as cenas seguem a cronologia da viagem, e foram organizadas (editadas) posteriormente.

Existem dois diálogos distintos no filme: um entre os indivíduos em cena, puramente registro de conversas durante a viagem, outro gravado posteriormente, diálogo entre Sophie e sua câmera e Greg e sua câmera, feito individualmente. No caso de Sophie é como se ela conversasse com o público, já Greg fala com ele mesmo. Aparentemente o objetivo do filme é ser sincero e sem censura alguma, porém a tentativa de fazê-lo uma espécie de diário cru do relacionamento entre os dois torna-o um pouco fantasioso. O diálogo dos dois retrata-os tão confusos e sinceros, que parece um drama produzido. Quem iria se expor tanto? E pra que? Que conclusão poderia ser tirada do filme? Que expondo sua própria jornada poderiam tentar entender a si próprios. Ou que estão apenas ilustrando como pessoas passam por um mesmo caminho, mas interpretam coisas diferentemente. A distância e a diferença de ideias são presentes até no idioma: ela narra em francês, ele em inglês. No *sex last night* é um exemplo de documentário repleto de características performáticas.

Se por um lado o estudo dos modos facilita a avaliação da produção de documentários, por outro pode tornar a visão do espectador simplista de mais, já que na verdade estes modos não são fórmulas fixas. Efetivamente poucos documentários irão se encaixar perfeitamente em um modo. O próprio autor aponta

A identificação de um filme com um certo modo não precisa ser total. Um documentário reflexivo pode conter porções bem grandes de tomadas observativas ou participativas; um documentário expositivo pode incluir

segmentos poéticos ou performáticos. As características de um dado modo funcionam como *dominantes* num dado filme: elas dão estrutura ao todo do filme, mas não ditam ou determinam todos os aspectos de sua organização. (NICHOLS, 2008, p. 136)

### 3. Sobre Eduardo Coutinho e João Moreira Salles

A obra de Eduardo Coutinho é marcada por dois elementos que podem ser identificados facilmente: a simplicidade e a forma como interage com os personagens que retrata. Coutinho evita excessos em vários sentidos, desde o cenário que utiliza, até comunicação com as pessoas que entrevista. Seus diálogos são muito bem administrados, sabe quando propor uma questão para obter reação, ou deixar que o próprio silêncio leve até ela. Mesmo abrindo espaço para reações de seus personagens, Coutinho não é inocente sobre seu papel no momento que registra estas reações. Sustenta que os personagens retratados passam a existir de determinada forma apenas durante o momento da interação com a câmera e o diretor, que a presença dos dois acarreta em seu comportamento<sup>33</sup>. Isto ocorre devido à circunstância particular em que se encontram. Um filme não pode, de acordo com esta lógica, ser o retrato de um indivíduo e sua rotina, mas apenas um recorte representativo desses elementos.

Coutinho afirma que jamais poderia ser igual aquele que retrata, já que é o “portador” da câmera. Pelo fato de ser responsável pelo “recorte” do que o filme irá mostrar, e devido à consciência que o retratado tem disto, o diretor assume necessariamente um posto diferente. João Moreira Salles defende que os documentários brasileiros deveriam ser mais voltados para questões próximas dos diretores. Santiago, filme lançado por Salles em 2007, pode ser encarado como um exemplo disto, já que apresenta o ex-mordomo da família de Salles, assim como vários elementos de sua infância. Entretanto, o distanciamento que Salles assume em relação ao seu personagem — o Santiago — durante as gravações ilustra a ideia de Coutinho. Na análise dos filmes, adiante, neste trabalho, esta questão é tratada mais detalhadamente.

Embora os filmes de Coutinho abordem temas diferentes, e retratem personagens bastante distintos entre si, uma questão recorrente em seus filmes é a

---

<sup>33</sup> Trecho retirado do filme *Capturing Reality*, disponível em: <<http://films.nfb.ca/capturing-reality/>>. Acessado em: 25 abr. 2010.

autorreflexão. Independentemente do que representa — se é um indivíduo do sertão nordestino, uma mulher de classe média do Rio de Janeiro, ou operários do ABC paulista — Coutinho questiona aspectos de *como* é feita esta representação. Esta questão no seu trabalho atinge o ápice no filme *Jogo de Cena*.

Eduardo Coutinho começou a trabalhar com cinema dos anos 60, trabalhou como roteirista e fez parceria com diretores reconhecidos como Eduardo Scorel<sup>34</sup> e Leon Hirszman<sup>35</sup>. Posteriormente Coutinho trabalhou durante nove anos no programa Globo Repórter, onde teve oportunidade de viajar pelo país realizando matérias com bastante liberdade editorial, considerando o período que vivia, de ditadura militar e censura. Nesta época Coutinho realizou matérias em 16 mm e, segundo ele, foi onde aprendeu a dialogar com as pessoas que filmava.

Entre 1999 e 2009 Coutinho dirigiu sete filmes, a autorreflexão e a problematização da representação do que é verdade são temas predominantes em seu trabalho, mas os filmes são bastante distintos entres si. O trabalho de Coutinho apresenta relativamente uma linearidade. Podemos notar isso observando a ligação entre *Jogo de Cena* e *Moscou*<sup>36</sup>. Enquanto aquele traz mulheres ao teatro para narrar suas histórias, e entre elas algumas atrizes representam os relatos à sua maneira, este apresenta atores em um teatro montando um espetáculo, mas entre exercícios de representação e ensaios “escapam” relatos pessoais, ainda que seja difícil distinguir o que é “próprio” e o que é “encenado”. Os temas dos dois filmes estão relacionados, porém a forma dos dois é bastante distinta.

É possível encontrar grande variação de composição entre os filmes de Coutinho. Entre *Edifício Master*, *Peões*<sup>37</sup> e *Moscou*, por exemplo, o local onde os filmes são realizados, seus cenários, são completamente distintos, e isso acarreta em abordagens também distintas. Em *Jogo de Cena* e *Moscou*, Coutinho utiliza um recurso denominado “dispositivo” no documentário<sup>38</sup>, significa que a situação que ambienta o

---

<sup>34</sup> Editor e diretor, Scorel realizou filmes com roteiro de Eduardo Coutinho como *Lição de Amor* (1975). Editou diversos filmes, entre eles *Terra em Transe* (1967) e *Macunaíma* (1969).

<sup>35</sup> Diretor e roteirista, Hirszman realizou filmes como *Eles não Usam Black-tie* (1981) e *São Bernardo* (1972). Trabalhou com Coutinho em *A falecida* (1965) e *Garota de Ipanema* (1967).

<sup>36</sup> *Moscou*, 2009, Eduardo Coutinho, Brasil.

<sup>37</sup> *Peões*, 2004, Eduardo Coutinho, Brasil.

<sup>38</sup> A expressão “dispositivo” no documentário foi retirada de Lins e Mesquita (2008, p.56).

filme foi arquitetada, criada pelo diretor para a realização do filme. Já em *Peões e O fim e o princípio*<sup>39</sup>, a equipe foi atrás de um grupo determinado de pessoas com histórias pra contar (operários do ABC paulista e moradores do sertão do da Paraíba, respectivamente). Nesses casos as histórias estavam lá, o diretor não determinou condições para que elas surgissem, mas foi atrás dos relatos. No filme *Moscou* Coutinho não dirigiu seus personagens, não aparecem diálogos com ele, o diretor está mais afastado do que de costume. Também não realizou entrevistas, elemento bastante comum em seus trabalhos anteriores. Devido a esses tipos de variação um diretor como Coutinho não pode ser classificado neste ou naquele modo de produção (de acordo com os critérios de Nichols) ou fase histórica (segundo a descrição de Da-Rin).

João Moreira Salles também trabalhou com produções para televisão no início de sua carreira. No final da década de 80 fundou a produtora VideoFilmes, em parceria com seu irmão, Walter Moreira Salles. A VideoFilmes foi criada com o objetivo de criar documentários para a televisão. Além de trabalhar como diretor, João Moreira também criou roteiros de documentários e produziu alguns filmes, entre eles documentários de Eduardo Coutinho, como *Edifício Master* e *Jogo de Cena*. Salles realizou a produção executiva do filme *Moscou*. De acordo com Coutinho, orientações importantes na edição do filme foram dadas por Salles, já que a primeira versão do filme ficou com 4 horas, que depois seriam reduzidas para 80 minutos. Ainda que ambos os diretores trabalhem com documentários que exploram o viés auto reflexivo, cada um aborda da sua forma. O trabalho de Salles tende a ter uma estética menos simplista que a de Coutinho, e mais ligada ao cinema clássico, principalmente em relação à duração de uma tomada e ao rigor do enquadramento.

Os primeiros trabalhos de João Salles foram ao ar na Rede Manchete, um exemplo é a série *China, o império do centro* (1987), dividida em quatro capítulos. João Salles passou a ser reconhecido pelo público a partir do lançamento do filme *Notícias de uma guerra particular*<sup>40</sup>. Este documentário apresenta o complexo quadro social do Rio de Janeiro, com entrevistas com traficantes, moradores, e integrantes do BOPE, batalhão de operações especiais, que posteriormente foi bastante discutido na imprensa

---

<sup>39</sup> *O fim e o princípio*, 2005, Eduardo Coutinho, Brasil.

<sup>40</sup> *Notícias de uma guerra particular*, 1999, João Moreira Salles, Brasil.

nacional devido ao filme *Tropa de Elite*<sup>41</sup>. (Ambos os filmes são inspirados no relato de um capitão do BOPE.)

Avaliando as produções de João Salles é possível observar uma evolução no conceito de documentário, que pode ser identificada devido a mudanças em sua estrutura narrativa. Esta evolução apresenta alguma semelhança com as fases históricas apresentadas por Da-Rin. Os primeiros filmes, produzidos para televisão, possuem narrativa mais clássica, com características didáticas, e apenas um ponto de vista da narrativa. Já *Notícias de uma Guerra Particular* apresenta uma narrativa mais dinâmica, composta de entrevistas com diferentes classes da sociedade, onde cada entrevistado tem oportunidade de descrever seu contexto e sua opinião sobre a condição do tráfico. Com o filme *Santiago*, Salles chega, então, no tema mais atual no documentário brasileiro, questionar sua própria forma de representação.

Dentro desse único filme podemos observar também, de certa forma, essa evolução. Isto se deve à história peculiar de produção de *Santiago*, que foi filmado em 1992, mas sua montagem foi feita apenas em 2005, resultando em mudanças significativas no trabalho de Salles. Isso será discutido no próximo capítulo, mas é relevante destacar que essa mudança de perspectiva em relação aos documentários fica clara em *Santiago*.

#### **4. Análise dos filmes**

Neste capítulo serão analisados os filmes *Santiago* e *Jogo de Cena*, estabelecendo sempre uma relação com os critérios de estudo apresentados na base teórica sobre documentários, no capítulo 1.

*Jogo de Cena* inicia com a imagem de um anúncio de jornal, que convida mulheres maiores de 18 anos, residentes do Rio de Janeiro, a participar de um teste para um documentário. Neste teste 83 mulheres contaram histórias, experiências pessoais, e 23 foram selecionadas para o documentário. Os depoimentos dessas 23 mulheres foram gravados separadamente no Teatro Glauce Rocha, onde estão presentes apenas a equipe

---

<sup>41</sup> *Tropa de Elite*, 2007, José Padilha, Brasil.

de produção e a personagem que narra sua história. A mulher que dá seu depoimento fica sentada em uma cadeira de frente para o palco, no fundo podemos ver as cadeiras vazias da plateia. Apenas a personagem e o diretor, Eduardo Coutinho, falam durante as cenas. Além das mulheres que responderam ao anúncio, atrizes também participam do filme. Elas interpretam as histórias pessoais contadas pelas 23 selecionadas.

**Figura 1.** Sarita em de Jogo de Cena.



Fonte: Jogo de Cena, 2007.

Algumas das atrizes são reconhecidas nacionalmente, como Marília Pêra e Fernanda Torres, porém, outras atrizes não conhecidas também encenam, e percebemos isso apenas porque, em determinado ponto, as histórias contadas começam a se repetir. Fica a dúvida durante algum tempo: quem é a verdadeira dona da história e quem está interpretando?

A participação das atrizes vai além da encenação de algumas das histórias. Após os trechos encenados algumas delas descrevem o que sentiram enquanto estavam interpretando, que dificuldades tiveram, e por quê. Esses depoimentos sobre representação, assim como as histórias pessoais, são intensos e marcados pela complexidade da relação com emoções. Marília Pêra fala sobre chorar interpretando e

sobre o choro sincero, que segundo ela é sempre contido; Fernanda Torres afirma que representar um personagem real é muito mais difícil que um ficcional, para citar dois exemplos. As demais narrativas envolvem questões femininas, boa parte delas relacionadas à maternidade. São relatos de histórias de vida desafiadoras, algumas sobre gravidez indesejada, outras trazem momentos traumáticos, como a perda de um filho.

Este tipo de tema é envolvente e desperta a empatia do público, por isso poderia causar uma distração sobre qual o objeto central desse documentário. Entretanto, a forma como Coutinho ordena os personagens no filme deixa claro qual é o tema principal: a representação. O envolvimento que as histórias provocam e a forma como prendem atenção do espectador podem servir justamente como um catalisador da sensação de surpresa quando percebemos que estamos diante da interpretação de uma atriz. O grande mérito de *Jogo de Cena* é demonstrar a fragilidade da concepção do que falso e do que é verdadeiro. O filme realiza isso utilizando uma estrutura absolutamente minimalista, não precisa de personagens com grandes apresentações, de um roteiro elaborado com muitas manobras.

O teatro como cenário simboliza a interpretação, a encenação da narrativa pessoal, mas, além disso, é uma locação neutra, não compromete a atenção do espectador com elementos desnecessários, permitindo focar nos gestos e reações das mulheres que estão falando. Além disso, há outro aspecto a ser ressaltado: essa locação deixa claro o fato de que o filme não é um registro fidedigno de algum espaço histórico social. Dá ao filme um tom de “experimento”. Fernanda Torres inclusive comenta: “Tem um ar de teste aqui”.

A produção é simples: são pessoas contando histórias, em um cenário que não cria distrações, são utilizados poucos movimentos de câmera, o enquadramento principal é em plano médio, utilizado em praticamente todo o filme. Apenas a forma como são ordenadas essas histórias é suficiente para questionarmos a objetividade dos documentários e o conceito de verdade. Afinal, as mulheres que contam suas histórias em frente à câmera pretendem passar uma determinada imagem, seu comportamento e a maneira como contam a história são ponderados. Até que ponto podemos afirmar que elas não estão representando suas próprias histórias tanto quanto as atrizes?

Rodolfo Fonseca (em AVELLAR e SANZ, 2007, p. 82-84) escreve:

Jogo de Cena expõe claramente como a única realidade documental que existe é a realidade do filme, construída pelo filme, resultado do encontro do diretor com a maneira de contar, narrar ou encenar experiências das entrevistadas, sejam elas propriamente vivenciadas ou simplesmente apropriadas pelas atrizes. A realidade do filme fica evidente se percebermos como Eduardo Coutinho também encena sua figura de entrevistador [...].

Ao encenar a figura do entrevistador, assumindo papel de mediador entre as personagens e o público, Coutinho se aproxima da vertente do cinema verdade de acordo com os critérios de Da-Rin. Porém, ainda que Coutinho questione seus personagens da mesma forma que Jean Rouch fez, a abordagem do diretor brasileiro é mais auto reflexiva. Coutinho (em MOURÃO e LABAKI, 2005, p.125) destaca que o filme cria um triângulo, estabelece um relacionamento entre três partes: o diretor, o retratado, e o espectador. O papel do diretor é também pensar no espectador enquanto está ali entrevistando o personagem. Isso porque não basta o diretor compreender o que o entrevistado está dizendo, ele precisa garantir que a narrativa ficará clara para o espectador (que geralmente terá menos conhecimento sobre o ambiente retratado), então precisa fazer as perguntas corretas, não pode perder oportunidades.

De acordo com Nichols a presença do diretor no filme, e sua tendência a provocar as reações nos entrevistados é uma característica de documentários participativos. Entretanto, Jogo de Cena poderia ser identificado com um documentário reflexivo, já que os personagens são apresentados e narram sua história para, posteriormente, revelar-nos que alguns são atores, interpretavam seus depoimentos.

Do ponto de vista estético Coutinho se desprende do padrão clássico (e televisivo) de filmar. O diretor critica o “engessamento” dos formatos de programas na televisão, onde as cenas precisam ser curtas, os planos não podem cansar o espectador. Segundo ele, no período em que trabalhou no Globo Repórter a questão estética não era tão rigorosa nesse sentido, alguns de seus trabalhos são compostos de planos longos, com mais de três minutos, um exemplo é o documentário Seis dias em Ouricuri, produzido em 1976. Coutinho afirma que atualmente esse programa não iria ao ar<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> Avellar e Sanz (2007).

A questão estética tem implicações diretas no resultado final do trabalho do diretor. Em *Jogo de Cena* momentos de hesitação e silêncio revelam sentimentos da personagem, e em alguns casos até surpresa da própria pessoa, que descobre algum aspecto de seu envolvimento pessoal com a história. A negociação com a própria memória, e em alguns casos a aceitação, são consequências de contar a história, uma forma de tentar compreender aquilo que vivenciaram. Na literatura, Machado de Assis aborda essa experiência em *Dom Casmurro*, quando o protagonista justifica sua obra como uma tentativa de “atar as duas pontas da vida”, para compreender seu passado. Se os planos fossem curtos ou mais movimentados prejudicariam esse aspecto mais sensível do filme, comprometendo alguns detalhes dos depoimentos.

Até mesmo quando Fernanda Torres está encenando é um momento de pausa que evidencia a autorreflexão sobre seu trabalho, o esforço para representar. A atriz interrompe, começa novamente; depois para e conversa com Coutinho sobre a dificuldade de interpretar um personagem real. Ela comenta: “[...] com um personagem real, a realidade esfrega um pouco na sua cara onde você poderia estar e você não chegou.”.

A última cena com uma personagem é bastante interessante. Uma das mulheres solicita a Coutinho voltar para gravar uma versão “menos pesada” de seu depoimento, pois não queria encerrar parecendo tão triste. Poderíamos explorar a ampliação da questão tratada em *Jogo de Cena*: na verdade representamos nossas histórias fora do cinema, também. Cotidianamente procuramos a melhor forma de lidar com os outros, controlamos alguns impulsos, abrimos concessões, escondemos algumas nuances do nosso comportamento. Todas essas ações são representação, de alguma forma, com objetivo de facilitar o convívio social e conseguir empatia e compreensão junto ao grupo que convivemos.

Coutinho concorda com a nova entrevista, entretanto, durante a segunda gravação a personagem chora, ficando ainda mais emotiva que na primeira vez. Deixar esse diálogo no filme parece um lembrete que de mesmo quando interpretamos nossas histórias não conseguimos fugir na nossa essência, algumas características permanecem presentes. Há uma carga de sinceridade na representação.

O filme encerra com um plano de mais de 10 segundos do palco, observado da plateia, no teatro vazio. No palco estão apenas duas cadeiras vazias. Essa cena pode ser interpretada como símbolo de que estamos sempre na posição da plateia, observamos tudo como espectadores, já que todas as coisas são — de alguma forma — representadas.

**Figura 2.** Palco do Teatro Glauce Rocha — última imagem de *Jogo de Cena*.



Fonte: *Jogo de Cena*, 2007.

Em uma entrevista Coutinho faz a seguinte afirmação sobre imagens cinematográficas:

[...] muitas vezes a imagem é só um “isso é verdade”, tanto na ficção quanto no documental; “isso é verdade, eu estou descrevendo”. A imagem mais divulgada é essa ou a imagem carregada de ação. E também, a imagem do vazio é o contrário de uma outra maldição em documentário, a imagem de reconstituição. (em AVELLAR e SANZ, 2007, p. 91)

Coutinho demonstra em *Jogo de Cena* o quanto uma imagem “do vazio” pode ser significativa. Mas não apenas o cenário representa isso, as pausas e os silêncios são

importantes, também. Em Santiago isso também está presente, mas de uma forma um pouco diferente. João Moreira Salles faz referência a Werner Herzog, que defendeu que a beleza que alguns planos está naquilo que ocorre ao acaso, sem planejamento ou orientação. Apresenta, então, breves cenas em que Santiago está distraído, aguardando permissão da equipe para começar. Nessas cenas o personagem revela hesitação, desconforto, mas alguma espontaneidade, característica que foge nos trechos onde está falando, já que é seguidamente interrompido e orientado. Novamente o “vazio”, o espaço com menor interferência, é revelador.

O título de Santiago é, também, o nome do personagem apresentado no documentário. Santiago foi mordomo da família Salles durante 30 anos e acompanhou a infância de João Moreira Salles. O personagem é bastante singular. Homem de grande sensibilidade artística, Santiago apreciava música clássica e pintura, compreendia cinco idiomas, pesquisou sobre história da nobreza e das dinastias do mundo todo. Seu conhecimento resultou em 30 mil páginas bem organizadas sobre o tema. Registrava história dos personagens que lhe interessavam utilizando sua Remington, máquina de escrever que o acompanhou por cerca de quarenta anos.

Quando o filme foi realizado Santiago estava aposentado, seus depoimentos foram gravados ao longo de cinco dias em seu apartamento no Rio de Janeiro. O material gravado em 1992 passou por um processo de montagem nesse ano, contudo, Salles não ficou satisfeito com o resultado da edição que estava fazendo, e acabou abandonando o projeto. Apenas 13 anos depois Salles resolveu assistir novamente as imagens que produzira, então editou o documentário como foi lançado. O subtítulo do filme, “Uma reflexão sobre o material bruto”, já revela a o aspecto autocrítico na obra.

No início do documentário João Moreira cita mudanças no rumo da história que conta; aponta algumas ideias que teve quando concebeu o filme primeiramente, e já não lhe parecem tão boas: entre elas cenas montadas em estúdio para “ilustrar” a narrativa de Santiago.

**Figura 3.** Cena do boxeador produzida com um ator em estúdio para ilustrar uma das narrativas de Santiago.



Fonte: Santiago, 2005.

Este recurso pode ser facilmente identificado com o método didático do documentário clássico, a tendência a ilustrar todos os fatos, explicando o ponto de vista sustentado pelo filme. Entretanto, ao deixar de lado essas imagens de estúdio Salles permite observarmos as expressões de Santiago ao narrar suas histórias, seu comportamento revela o envolvimento com aquilo que conta e nuances que seriam perdidas se fossem cobertas com o material criado em estúdio. Deixa transparecer, por exemplo, o desconforto de Santiago, resultado do distanciamento e tratamento formal entre o ele e o diretor, que é uma questão importante apresentada por João Moreira Salles. O desdobramento desse tema não leva apenas à análise do diálogo entre os dois, mas questiona: como um diretor deve se relacionar com o personagem retratado?

Consuelo Lins e Cláudia Mesquita apontam, com precisão, que Santiago é um filme de muitas histórias. A interpretação do filme não pode ser feita de forma superficial, pois ficaria presa em aspectos menos relevantes, como a diferença de classe social entre a família Salles e Santiago. A diferença é óbvia, evidente, entretanto, questões muito mais interessantes são abordadas. Com a realização de Santiago, Salles

leva seu trabalho a um novo patamar, retrata a mudança de seu olhar como diretor. Mas também aborda questões como o valor da memória, a finitude da vida, de como o tempo implacavelmente modifica os espaços. A imagem pode ser utilizada para guardar, registrar aquilo que desejamos, mas ainda assim, não é uma reprodução total, é sensível e questionável de forma semelhante à lembrança. Coutinho afirmou: “toda memória é falsa e verdadeira ao mesmo tempo”.<sup>43</sup>

Santiago começa com a imagem de uma fotografia em um porta retrato distante, um close nesta imagem, e na sequência a mesma ação com outras duas fotografias. Ao fundo uma trilha sonora que depois o próprio narrador define como “dolente”.

**Figura 4.** Retrato no início de Santiago: imagem da casa onde João Moreira Salles cresceu.



Fonte: Santiago, 2005.

Aspectos estéticos do filme o aproximam do documentário denominado por Nichols de poético. Outra cena que exemplifica isso é o trecho onde Santiago faz sua “dança com as mãos”. O próprio personagem central motiva uma abordagem artística devido à sensibilidade e ao conhecimento que demonstra. Além de conter esse aspecto

<sup>43</sup> Em entrevista no filme *Capturing Reality*, disponível em: <<http://films.nfb.ca/capturing-reality/>>. Acessado em: 25 abr. 2010.

em sua constituição, o documentário Santiago não deixa de lado a tarefa de questionar a forma como representa. A cena com duas sacolas voando ao vento, por exemplo, seria poética, não fosse o fato de estar no filme o momento em que alguém da produção segura as sacolas e aguarda pelo momento adequado de soltá-las ao vento. Ao revelar aspectos de sua construção o filme torna-se mais próximo do documentário reflexivo, de acordo com Nichols.

Após uma breve introdução onde o narrador esclarece sobre quem é o filme (aquele que foi gravado em 1992) e a relação do diretor com Santiago, o narrador comunica: “este é o primeiro plano do filme”. A tela está preta, escutamos Santiago pela primeira vez, ele diz que gostaria de começar fazendo um depoimento com muito carinho. Escutamos a resposta de Salles: “Não.”. Em seguida uma pessoa da equipe orienta Santiago sobre que história deveria contar para iniciar sua narrativa. Nesses primeiros cinco minutos do filme já nos deparamos com uma característica importante sobre documentários, que nem sempre é absorvida conscientemente pelo público: os diretores interferem no material que criam não apenas no momento da edição, mas também orientando seus personagens. Nesse caso, Salles destaca um ponto negativo: não escuta o que Santiago tinha para falar.

O narrador discorre durante o filme sobre questões da própria construção, com voz formal, explica a escolha de cenas e da trilha sonora do início, a rotina da casa da família Salles, aspectos da infância de João Moreira. A narração é articulada com as imagens em uma harmonia precisa. O narrador fala em primeira pessoa, mas a voz grave que escutamos não é de João Moreira Salles, e sim de seu irmão, Fernando. No artigo “Santiago sob suspeita”<sup>44</sup>, Ilana Feldman destaca que talvez isso seja uma forma de demonstrar como João suspeita da própria verdade. Isso condiz com os comentários do narrador sobre algumas imagens capturadas em 1992 na casa da família Salles. O narrador questiona: nesse dia ventava realmente? Ou foi uma mão que balançou a água, fora de quadro? “Hoje, 13 anos depois, é difícil saber até onde íamos em busca do quadro perfeito, da fala perfeita. [...] Assistindo ao material bruto fica claro que tudo deve ser visto com uma certa desconfiança.”

---

<sup>44</sup> Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2907,2.shl>>. Acesso em: 02 Mai 2010.

Outro aspecto interessante sobre o qual Feldman discorre é a oposição entre os espaços físicos apresentados no filme. O enquadramento de Salles é rigoroso, isso é bastante óbvio no apartamento de Santiago, onde os objetos representam informações sobre ele: a máquina de escrever, os quadros na parede, estátuas na mesa, etc. As imagens de seu apartamento poderiam ilustrar o impulso que Santiago tem de preservar as coisas, registrar e guardar cada detalhe que lhe é importante. Em oposição, nos deparamos com imagens da casa da família Salles, muito grande e vazia. Os corredores e o pátio, enormes espaços desertos, representam de alguma forma as modificações que o tempo causou, aquilo que já não é mais. Há uma relação intensa com a memória, o próprio Santiago afirma “Vivo no passado”. Além disso, a construção do filme é uma forma do diretor visitar o próprio passado.

**Figura 5.** Santiago sendo entrevistado na cozinha de seu apartamento.



Fonte: Santiago, 2005.

**Figura 6.** Antiga residência da família Salles.



Fonte: Santiago, 2005.

Durante a edição de 2005 Salles deixou uma série de cenas que seriam cortadas do filme original. Os momentos que dialoga com Santiago em seu apartamento, orientando seus movimentos e o que deverá falar, estão entre elas. Nessas cenas fica muito claro que todas as histórias de Santiago foram pré-selecionadas por Salles, que interrompe o personagem quando começa a contar algo que “não interessa”. A falta de sensibilidade do diretor à época da gravação é evidente, chegando a constranger. Revelar isso no filme, na montagem, é uma atitude autocrítica, que só foi possível devido à evolução que ocorreu durante esses 13 anos de intervalo. Admitir não ter compreendido o que Santiago estava falando na época, e a falta de atenção que deu para o depoimento do próprio personagem principal merece reconhecimento.

Santiago faleceu dois anos após a realização das gravações em seu apartamento, portanto não chegou a ver o filme pronto. Na edição realizada em 2005, Salles recupera um pouco daquilo que não escutou de Santiago nas entrevistas através das páginas que o mordomo escreveu. A representação de Santiago é feita através de seu vocabulário, dos personagens que registrou em suas páginas datilografadas (resultado de leituras em bibliotecas pelo mundo), de uma cena de seu filme preferido, dos músicos que apreciava (Beethoven, por exemplo). Salles registra características do

mordomo, tentando resgatar sua história, assim como Santiago fez com os personagens da nobreza e personalidades que admirou. O próprio Santiago prevê isso, a última história que conta no filme é de quando lhe perguntaram o que a equipe de gravação estava fazendo em seu apartamento, ele responde: estão me embalsamando.

A análise dos filmes Santiago e Jogo de Cena demonstra como é improvável classificar um documentário com exatidão, seja seguindo como critério a descrição dos modos de Nichols ou as fases históricas apresentadas por Da-Rin. Com exceção dos filmes considerados marcos na produção de documentários, que servem como referência para a delimitação dos modos, os demais filmes tendem a apresentar características de mais de um modo. Podemos apontar que características predominam, entretanto, e considerar porque um documentário se aproxima deste ou daquele modo.

Ao avaliar Santiago segundo a classificação de Nichols, o filme se localiza entre o poético e o reflexivo, pois ainda que seu principal tópico seja a autocrítica sobre a forma como foi construído, a estética do filme apresenta uma relevante forma poética. Analisando Jogo de Cena de acordo com os mesmos critérios chegamos à conclusão de que é um documentário predominantemente reflexivo, porém com características do modo participativo.

Utilizando como critério a classificação de Da-Rin, Santiago é um filme com objetivo auto reflexivo. Jogo de Cena, por sua vez, utiliza técnicas do cinema verdade, com o intuito, ironicamente, de demonstrar que nem tudo é verdade em um documentário. Ou seja, seu propósito é auto reflexivo, assim como o de Santiago. Mas se ambos os filmes são construídos com o mesmo objetivo, ao mesmo tempo são muito distintos um do outro. O que demonstra uma característica do gênero citada na introdução deste trabalho: a singularidade dos filmes que o compõe.

## **Conclusão**

Que conclusões podem ser tiradas a respeito da representação no documentário? A primeira é que alguns diretores assumem de forma mais clara que artifícios utilizam na construção da representação, enquanto outros mantêm o foco da narrativa em seus filmes distante desse tema.

Da-Rin faz algumas considerações interessantes a respeito do documentário autor reflexivo. Primeiramente, lembra que a prática de revelar o processo de criação e inserir a própria forma como temática da obra é comum em outras áreas, como na literatura e na pintura. Essa tendência de voltar a criação pra si mesma, seja através da paródia, do autorretrato, da encenação dentro da encenação, não tem função apenas de tornar o obra mais original ou divertida, embora isso funcione, como no caso de filmes de ficção<sup>45</sup>. O autor afirma que há uma motivação didática envolvida nesta ação, pois desmistificando o espetáculo o artista permite que o espectador se torne mais crítico, elevando sua consciência.

Ao desmistificarem a linguagem do cinema documentário, os diretores acabam por torná-lo mais verdadeiro. Como Jorge Furtado aponta, na pintura fica explícito que há o trabalho criativo de alguém na imagem, segundo ele, “a pintura denuncia que há uma feitura”. Já com a imagem cinematográfica isso não ocorre, ela sugere a sensação de realidade. Jorge Furtado discorre em Mourão e Labaki (2005, p. 107):

Um filme sobre uma vida não é uma vida, assim como uma pintura de uma cama não é uma cama e a pintura de um cachimbo não é um cachimbo. Mas um quadro que representa uma cama (lembrando o exemplo bastante conhecido, como as pinturas que Van Gogh fez de seu quarto) sempre contém uma dúvida: ele pintou uma cama que via ou uma cama que imaginava? [...] Isso não acontece no cinema, ao contrário. Na fotografia, e ainda mais no cinema, a imagem de uma cama sempre leva a crer a existência de uma cama real e possível de ser fotografada.

Isso é constatável quando assistimos um filme de ficção, o envolvimento com a história é natural, a menos que o roteiro siga uma lógica muito inverossímil, “entramos” na história, reconhecemos locais, criamos empatia com personagens. No cinema documentário a ideia de realidade fica ainda mais presa ao filme, pois os personagens são reais, a representação do mundo social parece irrefutável. Mas como Feldman afirma no texto sobre Santiago, no cinema toda perspectiva (forma de enquadramento) é uma mediação.

---

<sup>45</sup> Da-Rin cita diversos exemplos, entre eles *Sunset Boulevard*, *Singing in the Rain* e filmes de Buster Keaton, ainda no período do cinema mudo, para demonstrar que é uma prática já comum nos primórdios do cinema ficcional.

Ao escolher um enquadramento, uma forma de iluminação, uma fala e não a outra, o diretor está deixando sua carga de interpretação e subjetividade sobre aquilo que o filme representa. Furtado aponta: quanto mais elaborada se torna a linguagem cinematográfica mais aumenta a subjetividade. Isso não é um problema, não é uma característica negativa nos filmes. É importante, no entanto, que o espectador saiba reconhecer isso, para que compreenda melhor as obras do cinema documentário. Por isso devemos reconhecer o valor de filmes criados com a intenção de desmistificar sua linguagem, como os auto reflexivos, além do mérito do ponto de vista da montagem criativa.

A carga de interferência do diretor em um documentário não é apenas resultado da edição e da montagem, mas também do relacionamento com os personagens e o ambiente representado. Siegfried Kracauer é citado por Coutinho<sup>46</sup>, segundo ele uma fotografia é resultado direto da empatia entre o fotógrafo e o fotografado, esse encontro é que determina como a imagem será. Traçando uma analogia com o cinema, isso indica que o comportamento de Santiago é uma reação direta da relação e do tratamento que recebeu de Salles. Essa afirmativa sobre a representação não está incorrera, entretanto, há limites para a influência do diretor sobre o personagem. Não podemos saber que diferença haveria realmente no depoimento de Santiago se ao invés de Salles, Coutinho o entrevistasse, por exemplo.

Uma conclusão é certa: se Coutinho fosse fazer o filme sobre Santiago, teríamos outro filme, distinto do que Salles criou. A representação de Santiago acabaria mostrando outros aspectos do personagem, poderíamos ter uma impressão completamente diferente sobre ele, se focássemos, por exemplo, em seu interesse por esportes como o boxe. Essa representação de Santiago não seria menos verdadeira que a do documentário de Salles. Este é um aspecto interessante sobre a representação, ela permite interpretações diversas sobre um tópico, interpretações que não são excludentes ou falaciosas. O Santiago apresentado por Coutinho talvez demonstrasse menos desconforto, ou conseguisse contar outras histórias, inclusive sobre Salles, mas a essência do personagem continuaria a mesma: seu interesse pelas artes, ou o conhecimento que acumulou, continuariam lá. A forma de apresentá-los é que mudaria.

---

<sup>46</sup> Em Mourão e Labaki (2005).

A questão da definição do documentário torna-se muito complexa devido às variações do gênero. Coutinho faz uma afirmação sobre documentários que pode parecer simplista demais, mas merece atenção: documentário é o encontro do cineasta com o mundo. Considerando as características estudadas parece definir bem o gênero.

## Referências

AVELLAR, José Carlos; SANZ, Sérgio (Orgs.). **O que o cinema vê, o que vemos no cinema**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora e Consultoria Ltda, 2007.

DA-RIN, Sílvio. **Espelho partido**. 4. ed. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2006.

EISENSTEIN, Serguei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990-2002.

\_\_\_\_\_. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

EZABELLA, Fernanda. “Moscou” vira pesadelo de Eduardo Coutinho. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 4 ago. 2009. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u604558.shtml>>. Acesso em: 25 mai. 2010.

FELDMAN, Ilana. “Santiago” sob suspeita. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2907,2.shl>>. Acesso em: 02 Mai 2010.

LINS, Consuelo. O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

\_\_\_\_\_; Mesquita, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 3. ed. Campinas: Papirus, 2008.

PESSOA, Fernão Ramos. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

STYCER, Mauricio. **Eduardo Coutinho lamenta o fim das utopias**. Disponível em: <[http://ultimosegundo.ig.com.br/mauricio\\_stycer/2009/04/01/eduardo+coutinho+lament+a+o+fim+das+utopias+5255022.html](http://ultimosegundo.ig.com.br/mauricio_stycer/2009/04/01/eduardo+coutinho+lament+a+o+fim+das+utopias+5255022.html)>. Acesso em: 25 mai. 2010.

THOMPSON, Kristin; BORDWELL, David. **Film History: An Introduction**. 2. edição, Nova Iorque: McGraw-Hill, 2003.

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991.