

## O Documentário do Eu-Diretor En(m)cena

*GUILHERME REIS - Pós Graduado em Cinema Documentário pela Fundação  
Getúlio Vargas – FGV/RJ. Mestrando em Comunicação Social pela  
Universidade Federal Fluminense - UFF. Universidade Federal Fluminense –  
UFF - E-mail: guilhermereis84@gmail.com*

**Resumo:** Este artigo analisa trabalhos de diretores cinematográficos que constroem uma nova visão do documentário brasileiro contemporâneo e, de certa forma, ilustram narrativas, estruturadas em dualidade: uma centrada no “eu-diretor” que, às vezes, é também personagem e dita o ritmo em cena; e outra centrada no discurso do representante da alteridade popular, do “outro”, da pessoa metamorfoseada em personagem. O diretor, às vezes também narrador, pode assumir vários pontos de vista: em primeira pessoa pela presença e/ou pelo discurso como personagem da narrativa ou como entrevistador (em *off* ou em cena); e em terceira pessoa, quando, fora do relato, observa a história e nela interfere só em parte, pois deixa o relato fluir em roteiro aberto.

**Palavras Chave:** Filme, Documentário e diretor de cinema.

**Abstract:** This paper examines the work of filmmaker building a new vision of contemporary Brazilian documentaries and, somehow, illustrated narratives, structured duality: a focused on filmmaker (involved with your movie) ", which is sometimes also character and sets the pace on the scene, and another focusing on discourse of the popular representative of otherness, of "Other," metamorphosed into the person's character. The director, sometimes also the narrator, can take several points of view: first person, when it interferes in Reporting or speech as character of the narrative or as an interviewer (in or off on the scene) and in third person, when, out of the story, look at history and it interferes only partly because let the story flow in open script.

**Keyword:** Movie, documentary, filmmaker

### O Documentário do Eu-Diretor En(m)cena

O documentário é o tratamento criativo da realidade - John Grierson

Todo grande filme de ficção tende ao documentário, assim como todo grande filme de documentário tende à ficção. - Jean-Luc Godard

## **O surgimento do cinema e do cinema de ficção e de não ficção**

O cinema apareceu no espaço geográfico mundial na última década do século XIX, no bojo da Segunda Revolução Industrial a qual desencadeou uma cadeia de transformações econômicas, técnicas, políticas e sociais, entre as quais a ampliação do tecido urbano e da rede de relações imanente a essa paisagem; a substituição do capitalismo concorrencial pelo capitalismo monopolista; a busca de outros mercados fora da Europa, que culminou com a conquista e ocupação de territórios da África e da Ásia e a implementação de novas fontes de energia baseadas no petróleo e na eletricidade.

O cinema é produto desse contexto marcado por ondas sucessivas de inovações tecnológicas e do empenho de inventores, técnicos e realizadores envolvidos— mesmo inconscientemente — com a criação de um novo veículo de expressão artística. Pessoas como Le Prince, Edison, Eastman, Lumière, Méliès e Porter — pioneiros da arte muda cinematográfica.

No início, a nova invenção busca reproduzir a realidade, mas ainda não tinha encontrado os signos de sua escrita, os elementos próprios de sua linguagem. Era um cinema que não havia descoberto o fluxo do tempo na narrativa, a expressividade do espaço, os recursos da montagem, a unidade narrativa, o foco dramático, o uso da elipse, a câmera subjetiva, a pluralidade dos ângulos e a exploração plena da personagem. O cinema mudo mais parecia teatro filmado ou fotografias animadas, com um resultado estético muito limitado para figurar na galeria das verdadeiras obras de arte.

Se é verdade que as imagens projetadas na tela, em determinada velocidade, para dar a sensação de movimento, constituem cinema, também é verdade que apenas com a passagem dos anos foram criados os elementos da linguagem e da gramática cinematográficas, que completam a ideia de cinema, e concedem coerência, entendimento, densidade dramática às suas histórias, às suas encenações e às personagens.

Nesse sentido, é exemplar a contribuição de David Wark Griffith<sup>14</sup>. Originário de família sulista abastada, o diretor norte-americano realizou, a partir de 1908, grande quantidade de filmes para produtora *Biograph* até produzir suas duas obras maiores: *Nascimento de uma nação* (**The birth of a nation**, 1915) e *Intolerância* (**Intolerance**, 1916), que influenciaram, de forma expressiva, o cinema em escala planetária. Em 1915, estreou sua primeira obra-prima, baseada no livro de propaganda ultra-racista publicado em 1905, **The clansman**, do reverendo Thomas Dixon. O filme ambientava seu enredo no sul dos Estados Unidos, no período da Guerra da Secessão (1861 - 1865) — que, literalmente, dividiu a jovem nação americana — e expunha um ponto de vista que exaltava a Ku Klux Klan e exibia personagens negros (na realidade atores brancos maquiados) como vilões.

Particularmente em *Nascimento de uma nação* e em *Intolerância* (seu filme seguinte que mistura quatro histórias em quatro épocas diferentes), Griffith utiliza recursos — câmera móvel, planos com efeitos dramáticos, enquadramento rigoroso, personagens bem definidos, encenações destacadas, montagem paralela etc — que contribuem para criar a linguagem cinematográfica e o arquétipo da narrativa de ficção, adotados posteriormente por todos os gêneros: do *western*, do horror ao documentário.

Assim, ao procurar estabelecer a diferença entre os campos pertinentes aos filmes-documentário e de ficção, Ramos (2008, p. 25), reflete sobre o contexto aludido acima, e observa que o cinema ficcional clássico teve sua estrutura narrativa básica construída na década de 1910, com o abandono de uma voz *over*<sup>15</sup> ou da *locução* da ação e a adoção de procedimentos como a montagem paralela, planos de ponto de vista, estrutura de campo e contracampo, para narrar a trama dos personagens em cenas ou sequências tecidas, normalmente, em roteiros fechados.

Embora adote alguns elementos da linguagem e do estilo oriundos do cinema de ficção, a narrativa documentária possui dicção e singularidade próprias ao seu campo de produção cultural:

---

<sup>14</sup> Além de *Nascimento de uma nação* e de *Intolerância*, o diretor, que talvez mais tenha influenciado tecnicamente a cinematografia mundial, concebeu outras importantes obras, como, por exemplo: *Lírio Partido* (**Broken Blossoms**, 1919); *Órfãos da tempestade* (**Orphans of the storm**, 1922); *Tristezas de Satanás* (**Sorrows of Satan**, 1926) e *O libertador* (**Abraham Lincoln**, 1930).

<sup>15</sup> “Definimos voz *over* como a voz sem corpo ou identidade que assere fora de campo. O termo ‘locução’ cobre de modo satisfatório o campo semântico da expressão voz *over*” (RAMOS, 2009, p. 115)

Podemos, igualmente, destacar como próprios à narrativa documentária: presença de locução, (voz *over*), presenças de entrevista ou depoimentos, utilização de imagem de arquivo, rara utilização de atores profissionais (não existe um *star system* estruturando o campo documentário), intensidade particular da dimensão da tomada. Procedimento como câmera na mão, imagem tremida, improvisação, utilização de roteiros abertos, ênfase na indeterminação da tomada pertence ao campo estilístico do *documentário*, embora não exclusivamente. (RAMOS, 2008, p. 25).

O documentário, como uma narrativa composta de diversas vozes, cujas falas sustentam assertivas, falsas ou verdadeiras, possui identidade própria, mas se apropria e se aproxima de elementos gerados no campo da narrativa de ficção, como, por exemplo, a encenação e, principalmente, a personagem.

Outro campo comum, entre ficções e documentários, é a utilização de personagens. Documentários os utilizam, de modo intenso, para encarnar as asserções sobre o mundo. Já a ficção trabalha com personagens como entes que levam adiante a ação ficcional, temperando-os com verossimilhança (...). O documentário, desde seus primórdios, trabalha com personagens (o primeiro de peso, que funda a descendência, é **Nanook of the north** [*Nanook, o esquimó*], 1922, de Robert Flaherty). Podemos mesmo dizer que o documentário aparece quando descobre a potencialidade de singularizar personagens que corporificam as asserções sobre o mundo. Se a narrativa ficcional se utiliza basicamente de atores para encarnar personagens, a narrativa documentária prefere trabalhar os próprios corpos que encarnam as personalidades no mundo, ou utiliza-se de pessoas que experimentaram de modo próximo o universo mostrado. (RAMOS, 2008, p. 26)

Mesmo exibindo, hoje, campos bem definidos, os cinemas de ficção e de não ficção possuem semelhanças e pontos de interseções muito expressivos, e essa proximidade revela um “quem é quem” no qual a relação *credor-devedor* fica muito clara.

Qualquer estudo a respeito da história do gênero de não ficção constata que o cinema documentário — no seu processo de construção, na sua tônica de fotografar pessoas reais, na sua busca de comunicação social por meio do discurso do “outro” — é devedor dos recursos e da linguagem pertencentes à narrativa de ficção cinematográfica, inclusive, como já foi observado, na adoção de determinados elementos estilísticos como a encenação e a figura da personagem.

Nesse território de mesclagens de narrativas e de influências recíprocas, ainda está situado um tipo de filme de grande apelo popular que, via de regra, usa, em sua abertura, a frase “inspirado em fatos reais”, com o intuito de conceder verossimilhança à história que vai

ser mostrada em fotogramas, o chamado docudrama. Pertencem a essa categoria filmes como, por exemplo, *Gandhi* (Idem, 1982), de Richard Attenborough; *Em nome do pai (In the name of the father)*, 1993), de Jim Sheridan; *Lamarca* (1994) de Sérgio Resende; *O que é isso companheiro?* (1997), de Bruno Barreto; *Erin Brockovich — uma mulher de talento (Erin Brockovich)*, 2000), de Steven Soderbergh; *Olga* (2004), de Jayme Monjardim; *Cazuza— o tempo não para* (2004), de Sandra Werneck; *Munique (Munich)*, 2005), de Steven Spielberg; *2 filhos de Francisco* (2005), de Breno Silveira; *As torres gêmeas (World Trade Center)*, 2006), de Oliver Stone; e *Lula, o filho do Brasil* (2010), de Fábio Barreto. Ramos pondera que:

a ficção baseada em fatos *históricos* possui todas as características de uma ficção, conforme a narrativa ficcional se configurou na história do cinema. Para representar fatos *históricos*, o docudrama usa estruturas narrativas marcadas pelo classicismo hollywoodiano. Não é um documentário, pois não enuncia como enuncia os documentários. Personagens e intriga, embora derivados de fatos históricos, são enunciados de um modo que não é característico do cinema documentário. (...) O docudrama é fruído pelo espectador no modo ficcional de entreter-se a partir de uma trama, dentro do universo do *faz-de-conta*, embora aqui a realidade *histórica* module o *faz-de-conta*. (RAMOS, 2008, p. 51).

No cerne dessa argumentação, há quem negue, peremptoriamente, a “pureza” do documentário, caso de Evaldo Mocarzel, diretor de *À margem da imagem* (2002), *Mensageiros da luz* (2003) e *Do luto à luta* (2005), ao afirmar que:

O cinema é sem duvida manipulação, e o documentário é logicamente uma ficção, mas uma ficção que tem o ato de documentar como porto de chegada, a “realidade”, o “real”, o tema a ser focalizado, enfim, fazer um documentário é, de alguma maneira, assumir um compromisso com algo que nos escapa, com alguma coisa que nos transcende, que está além do nosso umbigo autoral. (MOCARZEL, 2003, p. 72).

Sem sair dessa zona fronteira na qual estão, simultaneamente, inseridas as narrativas de ficção e de não ficção<sup>16</sup>, merecem referência as obras de diretores de filmes de ficção e/ou de documentaristas que, buscando recepção no mercado de entretenimento, procuram ludibriar o espectador “vendendo” documentários que, “na realidade”, são filmes de ficção, ou melhor, uma espécie de falso documentário, com fatos e personagens inteiramente encenados.

---

<sup>16</sup> Como curiosidade, vale o registro do surgimento, na década de 1970 do mito dos *snuff movies*, isto é, filmes que exibiam mortes reais. Nesse contexto, a partir desse decênio, começam a aparecer filmes, cujos enredos são motivados por essa temática violenta e assustadora, como, por exemplo: *Videodrome — a síndrome do vídeo (Videodrame)*, 1983, de David Cronenberg; *Snuff* (1977), de Michael Findlay; *Holocausto canibal (Holocaust Cannibal)*, 1980), de [Ruggero Deodato](#); *Morte ao vivo (Tesis)*, 1996), de Alejandro Almenábar; e *Campo 731: bactérias — a maldade humana (Hei tai yang 731)*, 1988), mais conhecido como *Men Behind the Sun*, de Tun Fei Mou.

Filmes como, por exemplo, *No lies* (1974), de Mitchell Block; *Salve o cinema (Salaam cinema, 1995)*, de Mohsen Makhmalbaf e *Borat - o segundo melhor repórter do glorioso país Cazaquistão viaja à América (Borat: cultural learnings of America for make benefit glorious nation of Kazakhstan, 2006)*, de Larry Charles, exemplificam esse tipo de trabalho que, nos Estados Unidos, é rotulado de *mockumentário*.

### **O novo documentário: o cinema direto/cinema verdade**

Embora a tecnologia isoladamente não determine a forma do documentário, é necessário reconhecer que o seu desenvolvimento pode contribuir para apontar novos caminhos. Foi o que parece ter acontecido quando, a partir do final da década de 1950 e início da década de 1960, um processo de miniaturização tornou possível o aparecimento de câmeras mais leves, sincronizadas, e de gravadores de fita portáteis, movidos à bateria. O uso sucessivo desses equipamentos e de outros surgidos ao longo do tempo gera e demarca uma nova estilística de fazer cinema de não ficção, que deixa à margem o contexto do documentarismo clássico, até então vigente, e abre passagem para emergência do cinema direto/verdade<sup>17</sup>, personificado nas ideias e nas obras de Leacock, Pennebaker, Drew e dos irmãos Mayles. Esse novo documentário é visto por Ramos da seguinte maneira:

As primeiras experiências com a nova estilística documentária surgem com a revolução tecnológica do final dos anos de 1950, provocada pelo aparecimento de novos aparelhos portáteis de gravação de som e imagem. No primeiro momento do cinema direto, acredita-se numa posição ética centrada no recuo do cineasta em seu corpo a corpo com o mundo (...) o cinema direto tem por trás de si o horizonte ideológico do bazinismo e seus preceitos éticos na elegia do cinema realista (...) O cinema direto com corte interventivo mais marcado costuma ter a obra de Jean Rouch citada como referência. A nova forma estilística documentária do direto, baseada em entrevistas e depoimentos, afirma-se e expande-se rapidamente atingindo seu auge nas décadas seguintes. (RAMOS, 2008, p. 269-270).

Outra questão importante pertinente ao quadro do cinema direto — embora algumas de suas variáveis também estejam presentes na concepção do documentário clássico — é a

---

<sup>17</sup> "Cinema direto é o estilo dominante de realizar documentário nos Estados Unidos desde o começo dos anos 1960. Assim como o *cinema vérité*, ele requer equipamento leve e móvel, mas ao contrário deste não permite o envolvimento do cineasta na ação e tem como uma de suas características a ausência de narração. *Cinema vérité*, ou cinema verdade surgiu na França quase que ao mesmo tempo. Diferencia-se deste por preconizar o uso de equipe enxuta e se vale da técnica de entrevistas registrando a presença do cineasta e do aparato fílmico." (WINSTON, 2005, p. 16)

que envolve a formação de uma rede de interação constituída pela encenação, pela personagem e pela intervenção do diretor. Diante da câmera sempre ocorrem encenações, mesmo que a personagem real faça de conta que a câmera não está ali, situação que embaralha as fronteiras das narrativas de ficção e de não ficção. Além desse fato, alguns documentaristas chegam a ter um nível de participação tão intensa que funcionam como verdadeiros personagens. O norte-americano Michael Moore e o brasileiro Eduardo Coutinho talvez sejam, atualmente, os exemplos mais destacados deste tipo de diretor-personagem: suas montagens os colocam em cena interpretando eles mesmos como documentaristas em busca de depoimentos e entrevistas e interferindo na narrativa em filmes como *Roger e eu* (**Roger & me**, 1989); *Tiros em Columbine* (**Bowling for Columbine**, 2002), **Fahrenheit 9/11** (Idem, 2004); *Babilônia 2000* (2000), *Edifício Máster* (2002) e *O fim e o princípio* (2005). Sobre esse envolvimento cada vez mais frequente do diretor no cinema direto, depõe Coutinho:

O documentário é isso: o encontro do cineasta com o mundo, geralmente socialmente diferentes e intermediados por uma câmera que lhe dá um poder, e esse jogo é fascinante. Portanto, o fundamental do documentário ou acontece no instante do encontro ou não acontece. E se não acontece, não tem filme. E como você depende inteiramente do outro para que aconteça algo, é preciso se entregar para ver se acontece.

A respeito da relação entre pessoa e personagem, ocorre algo interessante. Na filmagem, encontro-me com uma pessoa durante uma hora, sem a conhecer de antemão, e às vezes nunca mais a vejo depois disso. E na montagem, durante meses, lido com ela como se fosse um personagem. Ela é, de certa forma, uma ficção, por isso a chamo de personagem, já que ela “inventou”, numa hora de encontro uma vida que nunca conheci. Se a filmo durante uma hora, ficam na edição final cinco ou sete minutos. Faço dela um concentrado daquilo que eu acho que é o melhor que ela possa ter. No documentário eu não posso prejudicá-la. Nunca volto aos locais onde filmo (...) Se eu voltar a esses locais vou encontrar somente a rotina e a rotina é insuportável. Não filmo o dia a dia, parece que é, mas não é. Estou filmando momentos intensos de encontros que produzem até um efeito ficcional, e que são ficcionais no sentido de que o dia a dia é uma outra coisa. Tenho personagens extraordinários aos quais sou grato, mas não tenho o menor interesse em conviver com as pessoas que os geraram. (COUTINHO, 2005, p. 119-120).

Diante da câmera encenam o documentarista e a pessoa transformada em personagem. Ambas são reais, mas assumem, de certa forma, com suas atuações, identidades mais ou menos fictícias, como se a presença da câmera desencadeasse comportamentos falsos sobre a experiência vivida, que ainda pode ser manipulada na montagem. O diretor norte-americano Robert Flaherty, com seu esquimó Nanook, foi, provavelmente, o precursor desse método

fundado na encenação, o qual marca, historicamente, esse tipo de narrativa que conduz a uma ficcionalização da realidade e derruba o mito da objetividade e da não intervenção do documentarista.

John Grierson, fundador da Escola Documentarista Inglesa, propicia o diálogo entre o depoimento de Coutinho e os filmes de Robert Flaherty e de Andréa Tonacci, ao afirmar (apud DA-RIN, 2005, p.71-2) que a dramatização é fundamental para a recriação do real, mas para isso, precisa-se sair dos estúdios e filmar no local onde a ação **realmente acontece**, e o personagem deve ser nativo, deve ter vivido a ação que irá interpretar. *O esquimó (Nanook of the north*, 1922), considerado o primeiro documentário da história do cinema, segue exatamente esses princípios. O trabalho é resultado de mais de dez anos de pesquisa. Flaherty filma os esquimós Inuik que habitam a região da Baía de Hudson. Depois de estar com a edição do filme quase completa, Flaherty perde todos os negativos do filme num incêndio. Após a Primeira Guerra Mundial, o diretor consegue recursos para voltar a Baía de Hudson e desenvolve uma nova concepção de gravação. O diretor pede aos personagens para simplesmente viverem seu cotidiano para as câmeras. Pode-se, assim, acompanhar o dia a dia desses nativos: a hora da caça, a hora da pesca, a mãe dando alimento para o filho, a intimidade da família dentro do iglu, a casa dos esquimós. No entanto, a personagem do documentário apresenta ao público seu cotidiano, sabedora da presença da câmera. A criação de Flaherty é um exemplar do documentário clássico e é também fonte de inspiração para muitos que seguem essa linhagem.

**Serras da desordem** (2006), de Andréa Tonacci, ratifica a influência de **Nanook of the North**, de Flaherty nos documentários hoje em cena. Um fato curioso, ocorrido nas gravações de *O esquimó*, é a dificuldade que o diretor enfrentou para gravar as cenas dentro do iglu de pequenas dimensões. Ele pediu aos esquimós para construírem uma casa maior a fim de que os equipamentos de filmagem pudessem ser acomodados dentro dela. Não sei se pelo mesmo objetivo, mas, na última cena de **Serras da desordem**, Andréa pede para o índio Carapirú e sua família montarem sua casa no meio da floresta. Nas primeiras cenas do filme, Carapirú e sua tribo encenam seu cotidiano para câmera assim como no primeiro documentário de Flaherty. Dois momentos ratificadores da ficção dentro da não ficção: cenário montado e encenação dos nativos, conscientes da presença da câmera.

Em *Nanook of the North*, pela primeira vez, o objeto de filmagem era submetido a uma interpretação, ou seja, uma desmontagem analítica daquilo que foi registrado, seguido de uma montagem cuja lógica central necessariamente escapava à observação instantânea e só poderia decorrer de um conjunto de detalhes habilmente sintetizados e articulados. (DA-RIN. 2004, p. 47)

O novo documentário — apesar de possuir estilo e escrita ancorados em novas tecnologias que permitem uma interação maior entre o sujeito da câmera e o personagem sujeito da narrativa e de contribuir também para a produção de um diálogo de fundamental importância no processo de construção de um discurso centrado no “eu”

— conserva elos com o documentário clássico.

### **O documentário brasileiro contemporâneo**

É fácil constatar duas tendências na produção documentária nacional nas últimas décadas: a primeira é uma notável evolução técnica; a segunda é uma clara preocupação com a representação da diversidade da sociedade brasileira, particularmente aquela pertencente aos atores sociais identificados com os segmentos populares que habitam o campo, a floresta ou a periferia das grandes cidades. Esses segmentos são expostos, em imagens e falas, nas telas do cinema de não ficção em filmes como: **Terra de índios** (1978), de Zelito Vianna; **Cabra marcado para morrer** (1984), e **Santa Marta: duas semanas no morro** (1987), ambos de Eduardo Coutinho; **Uma avenida chamada Brasil** (1989), de Octávio Bezerra; **Notícias de uma guerra particular** (1999), João Moreira Salles e Kátia Lund; **O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas** (2000), de Paulo Caldas e Marcelo Luna; **Passaporte húngaro** (2001), de Sandra Kogut; **Ônibus 174** (2002), de Paulo Padilha; **O prisioneiro da grade de ferro** (2003), de Paulo Sacramento; **Estamira** (2005), de Marcos Prado; e **Cartola** (2006), de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda; **Serras da Desordem** (2006) de Andréa Tonacci, e **Santiago**, (2007), de João Moreira Salles.

Todos os filmes, mencionados no parágrafo anterior, constroem uma visão do documentário brasileiro contemporâneo e, de certa forma, ilustram narrativas, estruturadas em dualidade: uma centrada no “eu-diretor” que, às vezes, é também personagem e dita o ritmo em cena; e outra centrada no discurso do representante da alteridade popular, do “outro”, da pessoa metamorfoseada em personagem.

O narrador, às vezes também diretor, pode assumir vários pontos de vista: em primeira pessoa, quando se imiscui no relato e escreve-se pela presença e/ou pelo discurso como personagem da narrativa ou como entrevistador (em *off* ou em cena); e em terceira pessoa, quando, fora do relato, observa a história e nela interfere só em parte, pois deixa o relato fluir em roteiro aberto.

Daqui em diante, o autor deste trabalho abandona a terceira pessoa e assume, em primeira pessoa, a autoria dos breves comentários tecidos sobre dois documentários: **Serra da desordem** (2006) de Andréa Tonacci, e **Santiago** (2007), de João Moreira Salles. O discurso autoral, mais livre e solto, próximo às críticas dos resenhistas, permite equilibrar o tom jornalístico, o coloquial e, até mesmo, o literário.

Em **Serra da desordem** (2006), de Andréa Tonacci, vislumbro um Flaherty talvez um pouco mais sofisticado. Os nativos não encenam somente o seu dia a dia, encenam um acontecimento singular da vida de Carapirú: índio que perdeu sua família e, em consequência, ficou isolado de sua etnia e, assim, foi vítima da aculturação<sup>18</sup>.

Carapirú, aculturado, torna-se um personagem de transição. No processo de trocas culturais, cada um dos grupos sociais assimila, adota e rejeita elementos da cultura do outro. Carapirú perde seu povo e sua aldeia, seu lugar de existência original e passa a viver num novo espaço, o do branco. O índio ora anda nu, ora usa a indumentária branca; assimila os costumes cotidianos da comunidade que o abriga, mas mantém sua identidade linguística original.

Vítima com sua comunidade de um massacre orquestrado pela sociedade branca, é adotado e semi-integrado a uma comunidade rural do Brasil Central, diferentemente da personagem do filme **Avaeté: semente da violência** (1985), de Zelito Viana, inspirado no

---

<sup>18</sup> A aculturação é um processo que envolve o contato entre duas ou mais culturas com o predomínio de determinados valores de uma cultura sobre a outra. A sociedade brasileira é constituída a partir dos sistemas culturais oriundos de três matrizes: do branco europeu, do negro africano e dos primeiros povoadores da terra, rotulados pelos europeus de índio. No momento da chegada do colonizador, o Brasil possuía aproximadamente 4 milhões de nativos. Essa população vivenciou um genocídio, vitimado pelas armas e pelas doenças trazidas pelo homem branco. Apenas em 1910, foi criado o Serviço de Proteção ao Índio (SPI) cujo primeiro dirigente foi o Marechal Cândido Rondon. Esse órgão objetivava desenvolver uma política indigenista de proteção ao índio brasileiro. Com o tempo, a política indigenista deteriorou-se e o SPI foi acusado de má administração, e de contribuir para o processo de extermínio dos índios. Em 1967 foi extinto e substituído pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI), instituição que até hoje comanda a política indigenista brasileira.

massacre dos índios Cinta Largas, cujo personagem migra para a cidade grande com o objetivo de se vingar da sociedade branca. No filme de Tonacci, o que é visto na tela é um registro histórico. Não há o que questionar, o que aconteceu sendo ou não clichê, sendo ou não dramático é real, e para confundir a cabeça na cena final o diretor parece dizer: “é real, mas é cinema. Olha só como estou fazendo”. Esta fala mostra que o cinema documentário tem no real sua principal matéria-prima.

#### Olhares sobre *Santiago*, de João Moreira Salles

Não considero as imagens, colhidas por João há catorze anos, deslumbrantes. As entrevistas não são fabulosas nem engraçadas. Santiago trabalhara muitos anos, como mordomo, na casa dos Salles e conta sua vida e a vida dos patrões, aos quais ele devota respeito e carinho. É fato que Santiago Badariotti Merlo é um personagem fascinante, quase pronto para entrar em cena. Possuidor de um conhecimento único sobre dinastias e aristocracias de todo o mundo, durante anos, leu e anotou tudo sobre esse assunto e, no depoimento concedido a João Moreira Salles, expõe sua preocupação com o destino, após sua morte, daquele acervo de 30 mil páginas. Idolatrava as grandes famílias, aquelas especiais, requintadas, que moravam em castelos, casas enormes, como os Salles, faziam reuniões com frequência. Era uma pessoa que prezava sua cultura. Interessava-se por línguas (principalmente latim), música, dança, cinema. Tudo isso fica claro no relato de Santiago. Tocava Beethoven de fraque. Dançava bem, rezava em latim, escrevia lindas poesias. Um homem que povoou a infância dos Salles com histórias, com brincadeiras. Um personagem a ser documentado e isso não passa despercebido aos olhos de João. Em 1992, o jovem de 29 anos decidiu entrevistar o ex-mordomo, que, aos 80 anos, morava num pequeno apartamento em Copacabana, com o piano noturno, com danças de castanholas. Durante cinco dias, João filmou nove horas de conversa. Filmou o que quis, perguntou o que quis, colheu os depoimentos que quis. Santiago, apesar de chamá-lo carinhosamente de Joãozinho, ainda o via como patrão. Alguma coisa, porém, deu errado. Só quatorze anos depois, o documentário foi “documentado” e exposto ao público.

O filme de João Moreira Salles é sustentado pela narrativa em primeira pessoa, o texto que contorna o filme é a *legenda* que lhe dá sentido. Chamo de *Legenda* exatamente por isso, pois, sem ela, assistiríamos a *takes* bem filmados, algumas cenas interessantes, mas o filme teria menos sentido. A narrativa aliada à edição pode transformar um bom filme em uma

obra-prima. O que mais me comoveu no filme foi a consciência de Salles, o que ele pensa hoje de toda a gravação de outrora, de tudo que ele fez no passado, seu arrependimento no momento de gravação. João nos contextualiza num mundo privado. O *making off* constrói o filme, privilegiando o período em que a câmera está ligada, mas que antecede o momento de gravação, esses momentos chamados de mortos.

Nesses momentos, graças à *legenda*, conseguimos captar várias tensões que não ficam registradas ao se dizer: “gravando”. Há uma cena que Santiago pergunta a Salles se pode falar sobre um assunto e Salles responde: “Não isso não interessa não, essa parte não vamos colocar”. Santiago parecia estar num momento revelador, possivelmente falaria sobre sua sexualidade, mas a voz de João censura sua explanação. Outra cena que merece também destaque é quando Santiago fala do prazer de trabalhar na casa de “Joãozinho” e de fazer um filme com “Joãozinho”, a voz de Salles aparece em *off* dizendo que era para ele repetir todo o discurso sem falar no nome do diretor do filme, ou seja, ele rejeita um dos diferenciais do filme: a intimidade entre diretor e mordomo.

O filme **Santiago** ganha um valor extra para mim e para as pessoas ligadas a cinema, pois a obra de Salles elucida os meandros, os erros e acertos, as influências do diretor na época, os bastidores de um filme que não daria certo no tempo passado, mas teve uma segunda chance: na releitura do material colhido, descobriu-se um filme 14 anos depois.

O discurso em primeira pessoa, usado por mim, em parte deste trabalho, faz com que eu esteja nele inserido, sem subterfúgios, que eu traduza o meu olhar de frente. É talvez uma estratégia que vá ao encontro da posição dos diretores, narradores e críticos que assumem o discurso do eu nas obras que produzem. A objetividade é uma escolha subjetiva de encarar a arte e a vida — nela ou fora dela.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCEU: Revista de Comunicação, Cultura e Política. v. 7, n. 13, jun./dez. 2006, Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Comunicação Social.

BERNARDET, Jean- Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**: metodologia e pedagogia. São Paulo: Annablume, 1995. 203 p.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema**. Espetáculo, narração, domesticação. São Paulo: Scritta, 1995. 193 p.

COSTA, Antônio. **Compreender o cinema**. Tradução de Nilson Moulin Louzada. Rio de Janeiro: Globo, 1987. 271 p.

COUTINHO, Eduardo; XAVIER, ISMAIL e FURTADO, Jorge. O sujeito (extra)ordinário. In: LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria Dora (Org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosacnaify, 2005. p 96-141.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**. Rio de Janeiro: Azougue, 2004. 448 p.

LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006. 123 p.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva. 1971. (Coleção Debates, 123).

MOCARZEL, Evaldo. A palavra no documentário. In: **Cinemais**. Objetivo Subjetivo. n. 36. Rio de Janeiro: Aeroplano. Outubro/Dezembro, 2003. p. 71- 78.

NÓVOA, Jorge; BARROS, José Assunção. (Org.). **Cinema-história**: teoria e representações sociais no cinema. 2. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. 328 p.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... O que é mesmo o documentário?** São Paulo: Senac, 2008. 447 p.

SADOUL, Georges. **História do cinema mundial**: das origens até nossos dias. Tradução de Manuel Ruas. Lisboa, Portugal: Horizonte, 1983. v. 1, 213 p.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (Org.). **Documentário no Brasil**: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004. 382 p.