UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO – HABILITAÇÃO JORNALISMO

MARIANA GIL CARNEIRO E SILVA

A ENCENAÇÃO NO CINEMA DOCUMENTÁRIO:
Construção de personagem no filme *Santiago*

Porto Alegre

2012

Mariana Gil Carneiro e Silva

A ENCENAÇÃO NO CINEMA DOCUMENTÁRIO:
Construção de personagem no filme *Santiago*

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva
Coorientador: Prof. Me. Jamer Guterres de Mello

Porto Alegre

2012

Mariana Gil Carneiro e Silva

A ENCENAÇÃO NO CINEMA DOCUMENTÁRIO:

Construção de personagem no filme *Santiago*

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

Coorientador: Prof. Me. Jamer Guterres de Mello

Conceito Final:

Aprovado em 12 de dezembro de 2012

BANCA EXAMINADORA:

_____

Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva - UFRGS

_____

Prof. Me. Jamer Guterres de Mello - UFRGS

_____

Prof.ª Me. Gabriela Machado Ramos de Almeida - UFRGS

_____

Prof. Me. Felipe Maciel Xavier Diniz - UFRGS

A todos aqueles que sempre me motivaram a seguir em frente e a não desistir dos meus sonhos. E às minhas amadas avós, que não poderão comemorar comigo esta vitória.

AGRADECIMENTOS

A conquista desta monografia deve-se muito àqueles que me apoiaram ao longo da trajetória universitária. Começo agradecendo aos meus pais, por sempre me incentivarem a seguir em frente, mesmo quando tudo parecia nebuloso, e às minhas companheiras fabicanas Julia, Isadora e Karyme, que foram o elo de amizade fundamental dentro da faculdade e que sei que seguirão comigo mesmo longe da universidade.

Agradeço, também, ao Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC) por contribuir com o desenvolvimento da pesquisa, em especial ao Felipe Diniz, que acompanhou desde o embrião das minhas ideias e me inspirou com suas aulas sobre cinema, ao Jamer Mello, pela paciência e auxílio, e ao Alexandre Rocha da Silva, por dedicar-se à minha pesquisa.

Não poderia deixar de agradecer aos colegas e amigos da EMBARQ Brasil, com carinho especial à Rejane, ao Richard e à Maria Fernanda, que me ensinaram o que é trabalhar com prazer e sempre me compreenderam, mesmo nos momentos difíceis e nos prazos curtos. Com eles descobri que trabalhar não é sinônimo de lucro, mas de mudança na realidade.

E finalizo agradecendo aos amigos mais íntimos e que estão ao meu lado há anos: Guilherme, Greta, Raquel, Rodrigo, Marcelo e Padilha, por sempre apoiar minhas decisões; e ao Renan Bello, por acompanhar meus passos e orgulhar-se de mim, independente das minhas escolhas.

RESUMO

Esta pesquisa busca compreender, analisando o filme *Santiago* (João Moreira Salles, 2006), a construção de personagem no cinema documentário a partir da interferência de elementos cinematográficos, tais como encenação (elementos técnicos, regras e decisões artísticas) e entrevista (interação dos sujeitos mediados pelo aparelho fílmico). Esse personagem constrói-se na cena e em função da câmera, com uma *performance* diferente da personalidade do sujeito em sua vida cotidiana. *Santiago* é um exemplo da construção de personagem por ser uma autocrítica quanto à encenação e por mostrar cenas que, em geral, ficam escondidas no material não editado.

Palavras-chave: Santiago. João Moreira Salles. Encenação. Personagem.

ABSTRACT

This research aims to understand, with the analysis of the film *Santiago* (Joao Moreira Salles, 2006), the building of character in documentary movies interfered by cinematic elements such as mise-en-scène (technical elements, rules and artistic decisions) and interview (interaction of individuals in front of the camera). This character builds up in the scene as a result of the interaction with the camera, with a performance different from the person's personality in his everyday life. *Santiago* is an example of the construction of character for its self-criticism regarding the *mise-en-scène* and for showing images that, in general, are hidden in the material unedited.

Keywords: Santiago. João Moreira Salles. Mise-en-scène. Character.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Cena da reza em latim de Santiago..... 30
Figura 2. Santiago e suas fichas biográficas..... 32
Figura 3. Cenário..... 36
Figura 4. Dança das mãos..... 38
Figura 5. Barreiras na tomada..... 46

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO 10
2. DOCUMENTÁRIO E REPRESENTAÇÃO: UM OLHAR SOBRE O MUNDO 14
2.1. Sobre a natureza do documentário 15
2.2. Para compreender *Santiago*: um estudo sobre o filme e seu criador 22
3. A ENCENAÇÃO E O CONTROLE SOBRE O PERSONAGEM 27
3.1. O personagem atravessado pela câmera: como o aparato cinematográfico interfere na cena 27
3.2. *Mise-en-scène*: as regras de composição da cena 33
4. A INTERAÇÃO DIRETOR-PERSONAGEM E SEU EFEITO NA CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM 44
4.1. A ética interativa regendo os movimentos do documentário 45
4.2. A verdade do depoimento: atualização das memórias do personagem na cena 51
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS 57
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 60

1. INTRODUÇÃO

O documentário está muito longe de ser um retrato fiel daquilo que filma. Esse gênero cinematográfico utiliza o mundo como ponto de partida para buscar acontecimentos e verdades próprias. Suas possibilidades são infinitas, e por isso torna-se tão difícil de caracterizá-lo. Filmes de toda natureza compõem a gama de documentários: desde aqueles encenados ao extremo, como documentários sobre dinossauros para a televisão, até aqueles com maior liberdade expressiva, que não se prendem tanto às regras, passando por filmes com estética da "mosca na parede"[1], e agregando até mesmo aqueles que tensionam as fronteiras do gênero. Com a pesquisa A *encenação no cinema documentário: construção de personagem no filme Santiago*, buscamos compreender o funcionamento daqueles documentários que preparam uma cena cinematográfica para que, diante da câmera, o sujeito transforme-se em personagem. São filmes baseados em entrevistas, na interação direta entre diretor e entrevistado, que, mesmo tendo regras, está aberta ao acaso, ao acontecimento que pode surgir na cena. Embora ao longo da pesquisa tenhamos escolhido nominar nosso objeto apenas como "documentário", estamos falando de um tipo específico, que detalharemos melhor no capítulo seguinte. Sempre que fizermos alguma afirmação a respeito desse gênero, estamos nos referindo ao tipo estudado, admitimos a existência de outras formas de fazer documentário, mas essas não serão contempladas pela pesquisa. Partimos da crença de um documentário baseado no mundo histórico e real, mas que o modifica e interfere a partir da relação com o cinema e o cineasta.

Nosso objeto empírico é *Santiago* (2006), um filme de João Moreira Salles que mostra a autocrítica do documentarista à mesa de edição, 13 anos depois de capturar as imagens. O personagem é Santiago, antigo mordomo da família de Salles, que possui uma ótima memória e reconstitui no filme lembranças da casa da Gávea, onde moravam a família Moreira Salles e seus empregados, e da infância do documentarista e seus irmãos. Intercalado às imagens que seriam usadas para montar um documentário clássico, o cineasta usa aquelas imagens que são consideradas como "resto" e que, em geral, ficariam escondidas como "segredo do cinema". São imagens que mostram os bastidores da filmagem, com seus cortes, claquetes, repetições e ordens. Vemos Salles direcionar como Santiago deve posicionar-se, quando começar e o que ele deve dizer. Embora não seja um documentário precisamente interativo, como nos

[1] Documentários do cinema direto, como *Entreatos* (João Moreira Salles, 2004), que buscavam a menor interferência possível na cena, tentando agir com objetividade e descrição (RAMOS, 2008).

propomos a estudar (Salles mais coordena do que interage com seu personagem), escolhemos analisar *Santiago* por seu teor reflexivo a respeito da encenação e da construção de personagem, além de mostrar que o espectador deve sempre desconfiar do que está vendo, pois o cinema, mesmo o documentário, é sempre uma representação subjetiva de um objeto, nunca a reprodução fiel de sua imagem pré-fílmica.

Vemos então um filme que advoga a favor de abrir o jogo com o espectador e mostrar que aquelas imagens são impuras. A encenação, que erroneamente é vista pelo senso comum como exclusiva da ficção, está presente no documentário e não deve ser vista como negativamente falsificante (FELDMAN, 2010), mas sim como produtora de uma verdade cinematográfica. Se o cineasta preparou uma cena, ou se diz ao personagem como deve se comportar, isso não significa que o que acontece diante da câmera não é autêntico. Está, de fato, descolado da vida cotidiana do entrevistado, quando este está longe do cinema, mas pertence a uma realidade construída na cena e que autentifica a representação daquele personagem, que não tem nenhuma obrigação de corresponder a uma realidade exterior à cena.

Paralelo à encenação, ocorre na cena a interação entre corpos diante de uma câmera. Um diretor que entrevista seu personagem instigando-o a falar. Quando conta suas histórias, esse personagem não esquece que está no cinema e que sua imagem será transmitida a incontáveis espectadores, e, em função disso, prepara sua representação para atender à demanda de um suposto público. Mariana Baltar (2010) chama tal conhecimento de *saber midiático*, a consciência do sujeito filmado de que o aparato é uma mediação entre si e o público, o espectador. Santiago conhece a imagem-câmera[2] e sabe que sua figura será eternizada por ela. Assim como ele, todos os personagens do cinema documentário preparam um certo discurso próprio baseados na imagem que acham que irá agradar. No entanto, muitas vezes acabam se envolvendo na filmagem a tal ponto que expõem mais do que o planejado, sentindo-se desconfortáveis quando percebem-se em cena.

Com base nesses conceitos de encenação, personagem e entrevista, a pesquisa busca problematizar, a partir de algumas questões, a interferência do cinema no documentário: Como os elementos técnicos e discursivos do cinema colaboram para a construção de personagem na obra *Santiago*? Como podemos observar a *mise-en-scène* do personagem

[2] Usamos o conceito de Fernão Pessoa Ramos (2008) de imagem-câmera, que define a imagem mediada por uma máquina que grava imagens do mundo associada a uma máquina que grava sons. A imagem-câmera adquire sentido através da máquina pela qual é produzida "em interação com a máquina que a veicula (o projetor ou aparelho exibidor), a partir da de/formação do estilo criativo dos sujeitos que manipulam a matéria-prima da tomada." (p. 133)

Santiago? Como se constrói a relação entre João Salles e Santiago mediada pela câmera? Qual a importância da encenação no documentário para a construção de realidade?

A fim de responder a essas perguntas e compreender a natureza do documentário, dividimos esta pesquisa em três partes: no capítulo 2 fazemos uma breve revisão do conceito de documentário, filtrando as características que compõem o tipo específico que estamos analisando (baseado em entrevistas participativas feitas no próprio ambiente que a pessoa encena seu personagem cotidiano). Passamos rapidamente por conceitos como *mise-en-scène* e entrevista, que serão abordados mais cuidadosamente nos capítulos seguintes, mas que fazem-se necessários para compreender o conceito de representação do real. Trazemos ainda neste capítulo uma análise do contexto das filmagens de *Santiago*, falando sobre a relação prévia que havia entre documentarista e personagem, que influencia a relação deles na cena, e buscando em entrevistas jornalísticas posteriores ao lançamento do filme, respostas de João Salles aos questionamentos sobre *Santiago*, o cinema como um todo e sobre construção de personagem.

No capítulo 3 falamos então sobre a encenação propriamente dita, dividida em dois subcapítulos para facilitar o entendimento. Primeiro desenvolvemos brevemente o lado maquínico da encenação, falando sobre o aparato cinematográfico e o dispositivo narrativo[3] (regras). A imagem-câmera, por sua natureza técnica, registra o instante e coloca o sujeito filmado em cena, sabendo-se cercado pelo cinema, com elementos como câmeras, gravadores de som, microfones e equipes de filmagem. Em seguida, falamos sobre a *mise-en-scène* como organização da cena e buscamos em Fernão Pessoa Ramos algumas possíveis abordagens da encenação no documentário, como a encenação-construída e a encena-afecção, que auxiliam na análise de *Santiago* para entender como João Salles monta seu filme.

Por último, fazemos, no capítulo 4, um breve estudo sobre os efeitos da interação entre diretor e personagem, falando sobre a escolha estilística de um *sujeito-da-câmera intervencionista* (RAMOS, 2008), que enxerga na participação efetiva do filme uma maneira de provocar a construção do personagem. Apresentamos ainda o acaso e como o personagem desdobra-se em cena, transformando memórias na cena cinematográfica através da imagem-câmera.

É importante salientar que, por escolha metodológica, não há um capítulo destinado à análise fílmica de *Santiago*. Intercalamos análises de algumas cenas ao longo do

[3] Por *dispositivo narrativo* entendemos o conjunto de regras e escolhas do diretor para construir a cena. Para Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2011, p. 56), o dispositivo "remete à criação, pelo realizador, de um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas - o que nega diretamente a ideia de documentário como obra que 'apreende' a essência de uma temática ou de uma realidade fixa e preexistente".

desenvolvimento do trabalho, para que a compreensão dos conceitos e sua aplicação no documentário analisado fosse mais clara. Selecionamos algumas cenas que acreditamos serem as mais significativas à análise, como a dança das mãos de Santiago e a cena em que ele fala sobre suas fichas biográficas, além de incluir análises de características que se repetem ao longo do filme, como o uso de "barreiras" entre Santiago e a câmera, e as conversas entre personagem e equipe de filmagem. Nossa principal intenção nessa análise é compreender a interação entre Santiago e João Salles na cena, e como o cinema interfere na *mise-en-scène* do personagem.

O principal objetivo da pesquisa, enfim, é compreender a construção de personagem em *Santiago* a partir da interferência da encenação (elementos técnicos, máquinas e decisões artísticas) e da entrevista (interação dos sujeitos mediados pelo aparelho fílmico) como forma de alcançar uma verdade cinematográfica no documentário. Nesta pesquisa, estudamos basicamente dois pilares que sustentam o cinema documentário: a encenação e a entrevista, pois o que consideramos essencial para o gênero é o real da cena, aquilo que acontece enquanto a câmera está ligada.

2. DOCUMENTÁRIO E REPRESENTAÇÃO: UM OLHAR SOBRE O MUNDO

Embora um reconhecido gênero cinematográfico, é difícil definir o que é o documentário, quais são suas características universais e como funciona sua narrativa. Como afirma Bill Nichols (2010, p. 48), os filmes que pertencem a esse gênero "não adotam um conjunto fixo de técnicas, não tratam de apenas um conjunto de questões, não apresentam apenas um conjunto de formas ou estilos". Dentro dessa vasta gama de possibilidades, alguns filmes vão além de determinadas definições, tensionando as fronteiras do documentário. *Santiago* (João Moreira Salles, 2007) é um desses filmes: com sua reflexão sobre encenação e sua autocrítica, Salles desmonta a estrutura do cinema documentário e a impressão de realidade referencial do mundo.

Neste capítulo, faremos um breve estudo sobre a natureza de documentários que, como *Santiago*, têm sua narrativa baseada em depoimentos e na interação do diretor com o próprio filme. O objetivo é compreender esse tipo de documentário para então aprofundar o estudo na encenação e na construção de personagem. Trazemos ainda um pouco da trajetória de João Salles, sua relação com o personagem Santiago, e como essa relação influenciou no processo de filmagem. É importante salientar que não consideramos este o único formato possível ou o mais legítimo para o documentário, apenas escolhemos um recorte para poder aprofundar a análise.

O tipo de documentário que iremos analisar se caracteriza, principalmente, por confrontar pessoas reais com uma câmera em busca de acontecimentos, ou seja, o momento em que o sujeito começa a ficcionar suas próprias memórias em função do confronto com a câmera (DINIZ, 2012).

> O encontro proposto pelo documentário - a 'convocação' ao sujeito se constituir como personagem de uma narrativa - compele os atores sociais a realizarem performances de si, de sua interioridade, de seu 'eu', recontando, para isso, histórias de sua vida privada, donde se depreendem seus múltiplos papeis sociais (BALTAR, 2010, p. 232).

Embora trabalhe com pessoas comuns, sem experiência de atuação, o documentário não é uma reprodução fiel do que aquelas pessoas são quando estão longe das câmeras. As histórias contadas por esses personagens não tem nenhum compromisso com a verdade histórica, apenas com a verdade da cena, ou seja, o que importa é que o personagem convença, que sua história tenha *efeito de real*. Ao aceitar participar de um documentário, o

sujeito filmado está consciente de sua encenação, sabe que o que aparecerá no filme não é o comum da sua vida, mas sim um comum atravessado pela câmera, um momento único e autêntico que só se realiza por causa do cinema. "É o ordinário tornado extraordinário de tal forma que surge por meio da cena das relações cotidianas, uma outra cena, aquela na qual o sonho, o acaso, o inconsciente podem ganhar forma e significação" (COMOLLI; 2008, p. 156-157).

O filme escolhido para ser analisado nesta pesquisa mostra os "bastidores" de uma filmagem e uma profunda reflexão do diretor acerca da encenação e da construção de personagem. *Santiago*, como veremos a seguir, não é somente um documentário acerca de um personagem, e sim um filme sobre o filme. O diretor, João Salles, se incrimina por ter manipulado a *mise-en-scène* de Santiago e desmascara essa sua postura na montagem.

2.1. Sobre a natureza do documentário

> Somente uma ilusão religiosa de transparência e de imanência nos faz crer que nossa relação com o mundo não é, de saída, feita de intervenção, de alteração. E mesmo que filmar se limitasse a captar e gravar, isso já seria, sempre, colocar em relação e construir, tecer, tramar, colar, conjugar: não é necessário que a câmera e aquilo que ela filma sejam montados em conjunto para fabricar uma cena? (COMOLLI; 2008, p. 120).

Assim como a fotografia, o cinema sofre por sua impressão de realismo e compromisso com a verdade. Sua *imagem-câmera* (RAMOS, 2008) mostra o mundo sob um viés supostamente objetivo, capaz de confundir o espectador quanto à veracidade histórica daquilo que apresenta. Porém, o documentário é uma representação do mundo, não a reprodução. Como afirma Miguel Pereira (2010, p. 29), representar "não significa substituir ou igualar, mas de algum modo fazer inteligível o objeto cuja realidade precede a representação", o que significa que o documentário não é uma imagem substituta àquilo que veríamos se estivéssemos em seu lugar, mas sim uma interpretação daquela realidade, a transformação do mundo em linguagem.

É preciso sempre "desconfiar do documentário", como disse Salles (2004, p. 8), desconfiar da inocência e do caráter objetivo das imagens, pois o documentário é carregado de impressões de mundo, é uma construção subjetiva. "Não se trata tanto de honestidade quanto do abandono de certa ingenuidade, da crença no cinema não-ficcional como evidência

irrefutável do mundo" (Ibid, p. 7). Cezar Migliorin (2010) caracteriza a cena do documentário como um espaço onde é possível o acontecimento, tornar o cotidiano cinematográfico através da encenação. O documentário permanece, assim, preso a uma realidade referencial, mas distancia-se dela a partir da encenação, transforma essa realidade para uma imagem cinematográfica.

Jean-Louis Comolli (2008) afirma que o que vemos é apenas uma *impressão* de realidade, uma imagem fabricada pela câmera e que cria a ilusão de realidade. Consuelo Lins e Cláudia Mesquita aproximam-se dessa opinião ao falar da imagem audiovisual e do papel do espectador para absorver as informações entregues:

> O telespectador é incessantemente assegurado e esclarecido a respeito do que vê na imagem, procedimento que faz ele acreditar ser 'mestre do jogo', predispondo-o a sofrer manipulações de todo tipo justamente por considerar tarefa fácil se situar em meio às imagens do mundo (LINS; MESQUITA, 2011, p. 81).

Para Nichols (2010) a diferença entre a ficção e o documentário parte do tratamento da *verdade*. Segundo o autor, a ficção tem a intenção de apresentar universos possíveis, histórias que poderiam ser verdade, mas que já são colocadas para o espectador como invenções. Já o documentário tem a intenção de apresentar um mundo que é real, de impactar o mundo histórico. Para ele,

> [...] os documentários oferecem-nos um retrato ou uma representação reconhecível do mundo. Pela capacidade que têm o filme e a fita de áudio de registrar situações e acontecimentos com notável fidelidade, vemos nos documentários pessoas, lugares e coisas que também poderíamos ver por nós mesmos, fora do cinema. Essa característica, por si só, muitas vezes fornece uma base para a crença: vemos o que estava lá, diante da câmera; deve ser verdade (NICHOLS, 2010, p. 28).

O autor compara ainda a representação do documentário com a função de um advogado que representa os interesses do cliente, dizendo que esse tipo de cinema defende um ponto de vista ou uma certa interpretação sobre aquele mundo o qual representa. Mas não apenas representam esses mundos de forma transparente, apenas reproduzindo um mundo da maneira que esse mundo se mostra, "os documentários intervêm mais ativamente, afirmam qual é a natureza de um assunto, para conquistar consentimento ou influenciar opiniões" (NICHOLS, 2010, p. 30).

Sabendo então que toda filmagem é um recorte subjetivo, uma visão de mundo, que exclui todo o resto que não interessa à sua narrativa (COMOLLI, 2008), sabendo também que a escolha de um ponto de vista em detrimento de outro, o enfoque em determinado personagem ou local, o período de filmagem, etc. são decisões que resultam em uma escolha de sentido, podemos compreender que o documentário não nos apresenta uma realidade inocente, e sim uma realidade colocada em cena, atravessada por uma câmera e diante de uma equipe de filmagem. Existe toda uma construção cênica para provocar o surgimento de uma nova verdade, a verdade do instante[4]. "O documentário não é o que diz ou mostra o que existe, mas o que inventa a existência com o que existe. 'Retocar o real com o real', como dizia Bresson" (MIGLIORIN, 2010, p. 10).

É essa verdade do instante o que importa para o documentário, não a verdade histórica. Tal afirmação não significa que o documentário não tenha qualquer compromisso com a verdade histórica, pois todo cinema parte de uma referência na realidade histórica e é a partir dessa referência que o espectador se identifica com o universo do filme (essa referência histórica se encontra inclusive em ficções científicas, onde sempre há algum elemento, por menor que seja, que fará com que o espectador reconheça aquele universo como possível e parecido com o seu, mesmo que se trate de extraterrestres ou animais falantes). O que queremos dizer quando afirmamos que o que importa é a verdade do instante e não a histórica é que, para o tipo de documentário que escolhemos analisar, não importa se o que aquele personagem está contando em cena é verdade ou se ele está inventando, o que importa é a sua expressão em cena. Como explica Salles, em entrevista ao portal Tela Brasil (2009), "o documentário é uma espécie de equipamento de produção de experiências, e não de informação", o espectador compreende o mundo apresentado não através de informações objetivas, mas por uma *experiência*: sentir aquele mundo para então fazer parte dele. E esse tipo de documentário transporta o espectador através dos depoimentos dos sujeitos filmados, sejam eles reais (fora da filmagem) ou pura invenção do cinema.

> A verdade não é essencial para o documentário, o que é essencial para o documentário é a verdade da experiência do filme. Quer dizer, é você acreditar naquilo que o filme te oferece como experiência dele, filme. Você acreditar na força que aquilo tem como cinema. Essa é a única verdade possível do documentário (SALLES, Entrevista Tela Brasil, 2009).

[4] O conceito de *verdade do instante* refere-se à autenticidade da cena, pois o que acontece diante da câmera e em função da interação com o diretor tem valor cinematográfico, independente de corresponder a uma verdade histórica da vida real daquele personagem. O conceito é de grande importância para essa pesquisa e será melhor desenvolvido no capítulo 4.

Para chegar a essa verdade, o documentário depende da *performance* do personagem, ele precisa acreditar em si mesmo e no que está contando (SALLES, Tela Brasil, 2009), mesmo que sua história seja diferente na sua vida cotidiana. Nesse sentido, o papel do documentário é dar espaço para essa *mise-en-scène*, permitir que o personagem se construa na cena. Se o diretor interferir na cena e pedir provas factuais sobre a história que o personagem está contando, o documentário enfraquece, pois quebra-se a autenticidade da cena, do discurso do personagem diante da câmera. A partir disso, a encenação do personagem se afina e perde a naturalidade, aproximando-se da *encenação-locação*, que consiste na encenação dirigida para a câmera, o total domínio da cena pelo diretor, onde o sujeito filmado fará aquilo que for pedido (RAMOS, 2008).

Dizer que o documentário se constrói somente de improviso, do personagem que se cria na cena de forma natural, seria ingênuo. Existe uma estrutura por trás da cena, uma série de elementos que provocam a construção do personagem: a câmera que está filmando (uma ou mais, dependendo da montagem que se pretende), microfones, iluminação, o diretor que entrevista o sujeito, a equipe que opera os equipamentos, etc. A esses elementos damos o nome de *aparato cinematográfico* (DINIZ, 2012), o qual será abordado no próximo capítulo.

Em busca da impressão de realidade das filmagens o cinema de ficção tem o hábito de cortar toda imagem que possa lembrar ao espectador que aquilo é cinema. Ou seja, qualquer aparição da câmera, do diretor, cortes e repetições de cena, tudo que é "marginal" fica de fora da montagem, pois tem o efeito de quebrar a "magia" do cinema. "A aparência da câmera revela a presença do cinema no filme", como escreve Felipe Diniz (2012, p. 26). Imagens que não combinem com a imagem que se está criando com o filme, que coloquem a personalidade do sujeito filmado em contradição, também são cortadas na montagem. A fim de explicar melhor a "simplificação do personagem", Comolli (2010) traz o exemplo de *Terra sem pão* (1933), de Luis Buñuel. Segundo o autor, ao assistir ao copião do filme, é possível perceber o quanto a montagem seleciona. Aquelas cenas em que os hurdanos se mostravam diferentes daquela imagem que Buñuel queria passar deles foram cortadas. "Excluído tudo que pudesse evocar uma vida de grupo, uma sociabilidade, mesmo uma dignidade dos hurdanos. [...] Os hurdanos só puderam entrar no filme que Buñuel queria, e com a condição de perder uma parte de si mesmos" (COMOLLI, 2010, p. 261).

Para Erving Goffman (2007), selecionar um determinado traço comportamental para representar sua personalidade é uma característica da representação humana, presente em diversas situações sociais. Uma pessoa, com o intuito de manter a impressão de infalibilidade, ou para dar credibilidade à sua representação, oculta seus erros, suas contradições e

construções. Em alguns casos de representações, o sujeito pode considerar "sujos" ou degradantes os seus meios de chegar à aparência, e por isso tentará ocultar tal caminho. A tendência é tentar manter uma aparência estável, para ter a maior credibilidade possível do interlocutor e desempenhar com sucesso seu papel social. O autor denomina tal tentativa de esconder as falhas de representação do personagem como *discrepância entre aparência e realidade total*.

> [...] nas interações em que o indivíduo apresenta um produto a outros, ele lhes mostrará apenas o produto final levando-os a apreciá-lo com base em uma coisa acabada, polida e embrulhada. Em certos casos, se foi exigido muito pouco esforço para completar o objeto, este fato será escondido. Em outros, serão as longas e cansativas horas de trabalho isolado que se ocultarão (GOFFMAN, 2007, p. 48).

Fazemos um paralelo entre Goffman e o documentário para compreender a interação humana em diferentes situações sociais. Assim como a pessoa costuma esconder os traços de sua personalidade que não combinam com a imagem que quer passar naquele momento, o documentário também seleciona um traço da personalidade daquele que é filmado e monta um personagem que se distancia do ser pré-fílmico. No documentário moderno, porém, o uso dessas "sobras" da filmagem é cada vez mais recorrente e proposital. A ideia é exatamente mostrar que existe sim um posicionamento, uma encenação, quebrar o mito da reprodução objetiva do mundo. João Salles utiliza-se dessas imagens para refletir a encenação; Eduardo Coutinho[5] faz seus documentários baseado nessa ideia de problematizar a própria construção do documentário. Quando o espectador está prestes a esquecer que está assistindo a um filme, uma câmera, um microfone, algo "foge do controle" e aparece no quadro, retomando a absorção consciente daquelas imagens audiovisuais.

Ao quebrar a magia da imagem cinematográfica, o documentário se afasta da narrativa clássica, que, ao contrário, precisa manter essa impressão de infalibilidade para que a narrativa não se torne questionável. Para um filme de ficção clássica funcionar, por exemplo, ele deverá convencer o espectador que aquela história pode ser verdade, independente de essa ser a história de um homem comum que se apaixona, ou da invasão alienígena e a destruição da Terra. A narrativa precisa ser coerente e o aparato cinematográfico invisível, para que o espectador se envolva o máximo possível e se entregue à fantasia. Embora classificados como

[5] O documentarista Eduardo Coutinho é, nas palavras de Ramos (2012, p. 38) "considerado por alguns como o principal documentarista latino-americano da atualidade". Para Diniz (2012, p. 7), isso se deve ao fato de Coutinho fazer "um cinema do encontro e através dessa dinâmica expressam-se sentidos de mundo. Encontros que se estabelecem entre ele e seu personagem, entre o personagem e a câmera e o encontro de todos com o universo do cinema".

gêneros diferentes, ficção e documentário não são tão distantes assim. O primeiro filme classificado como documentário, *Nanook, o Esquimó* (*Nanook of the North*), de Robert Flaherty (1922), já trazia aspectos da ficção, tais como: encenação, uso de locação nas filmagens, escolha de "atores" para as cenas, representação de atividades extintas, mas tradicionais daquele povo, etc. Algumas atividades da tribo, já extintas, foram encenadas a pedido do diretor. Ao contrário da ideia de "falsificação do real", o recurso permitiu salvar e eternizar momentos que teriam ficado perdidos na memória dos esquimós. Não havia, para o diretor, a preocupação com a *objetividade* e o *realismo* no documentário, o essencial era a credibilidade da *performance* dos personagens, independente da vida cotidiana daquelas pessoas filmadas.

Tentar caracterizar as diferenças entre os dois gêneros é uma tarefa sem êxito garantido, pois ambos utilizam elementos narrativos e cênicos parecidos. Para melhor compreender o que, então, é o documentário, é importante entender que a principal diferença para a ficção é a *indexação*, ou seja, a maneira como determinado filme se define. O espectador não costuma estar interessado, ao ver um filme, em descobrir o que é ficção e o que não é (RAMOS, 2008), isso depende de como esse filme foi indexado. Para Salles, "o fundamental é perceber que, bem mais do que conteúdos ou estratégias narrativas, o que faz um filme ser um documentário [ou uma ficção] é a maneira como olhamos para ele; em princípio tudo pode ou não ser documentário, dependendo do ponto de vista do espectador" (In: DA-RIN, 2004, p. 10). Além disso, a maneira como o filme é enunciado pelo diretor também auxilia na sua definição, pois é como o diretor *espera* que o espectador absorva o filme. Alguns filmes, no entanto, utilizam tal enunciação para *enganar* o público, fazendo-o acreditar em um documentário que na verdade é uma ficção. Esses filmes são geralmente chamados de *Mockumentaries*.

As fronteiras que separam o documentário da ficção são tênues e difusas. Alguns filmes jogam com essa "flexibilidade", enganando os olhos do espectador. *Jogo de cena* (2006), filme de Eduardo Coutinho, apresenta diversas mulheres contando a mesma história, sem dizer a quem aquela narração realmente pertence. No filme, mulheres comuns são convidadas a contar uma história para a câmera, algum fato sobre a vida delas. Essas histórias são, então, reencenadas por atrizes, famosas e desconhecidas. O que importa, na narrativa, não é tentar descobrir as personagens "reais" da trama e sim se entregar à cena e reconhecer a encenação.

Delimitamos, então, o documentário de interesse para a pesquisa como um produto audiovisual que faz *asserções* sobre o mundo, que é geralmente entendido pelo espectador

como documentário por um processo de *indexação* social. Esse produto audiovisual utiliza-se de imagem-câmera porque, segundo Fernão Pessoa Ramos (2008), estabelecemos (arbitrariamente) valor social a esse tipo de imagem e, portanto, elas dão credibilidade e impressão de realidade ao documentário. O uso desse tipo de imagem valida o documentário como "real", conforme conclui Ramos: "As imagens predominantes na narrativa documentária possuem a mediação da câmera, fazendo assim que as asserções faladas sejam flexionadas pelo peso do mundo" (2008, p. 81). Para Ramos (2012), o documentário é composto por uma *mise-en-scène* diferente daquela encenação de ficção. Define-se pela ação e pela expressão de afeto do sujeito na tomada[6], para e em consequência da câmera, e não por uma *interpretação* que incorpora no corpo do ator a personalidade de *outrem*.

O personagem é o ponto central desse tipo de documentário, ele é o indicador humano que fará com que a história se atualize, torne-se real. Na definição de Antonio Candido (1995, p.54), o personagem "representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc.". Como no documentário todo o discurso depende fortemente do depoimento de pessoas reais, essa definição (extraída de estudos sobre literatura) se torna ainda mais essencial. O personagem é quem se coloca frente à câmera, constrói uma história e cativa o espectador.

O documentário contemporâneo coloca seus personagens em foco, pronto para escutar suas histórias, sejam elas reais ou inventadas. Invade o ambiente natural dos sujeitos filmados, cria uma cena e provoca uma reação. Ao assumir a utilização de encenações e sua representação subjetiva de mundo, esses filmes diluem as fronteiras entre ficção e documentário e abalam a crença do espectador diante da imagem audiovisual, deixando dúvidas a respeito da construção documental e da pureza do cinema. Não mais classificar um filme quanto ao seu índice de realismo, e sim entregar-se à imagem e compreendê-la como produto de uma interação entre pessoas e máquinas (LINS; MESQUITA, 2011).

> [Filmes como *Santiago* e *Jogo de Cena* tem] a capacidade de perturbar a crença do espectador naquilo a que ele está assistindo, de suscitar dúvidas a respeito da imagem documental e de fazer com que essa percepção seja menos uma compreensão intelectual e mais uma experiência sensível. [...] nos obrigam a nos relacionar com situações audiovisuais novas, a renunciar ao desejo de controle sobre o que é ou não real, a nos deparar com o fato de que a fronteira entre o mundo e a cena inexiste em muitos casos; e que,

[6] Utilizamos a definição de Ramos (2012, p. 25) para tomada como a "circunstância da presença da câmera, e do sujeito que a sustenta, no mundo e na vida", o espaço possível do acontecimento, do tornar-se algo, com toda sua indeterminação.

> mesmo assim, não deixamos de nos envolver com o que vemos (LINS; MESQUITA, 2011, p. 81).

A partir desses filmes e da reflexão acerca da encenação no documentário podemos compreender que o documentário pode manipular o espectador e que suas imagens não são necessariamente *verdadeiras* ou *autênticas*, no sentido de fieis à realidade histórica (LINS; MESQUITA, 2011). No entanto, também não significa que esses conceitos sejam uma farsa no documentário, pois essa perspectiva considera toda encenação falsa e negativa. Devemos compreendê-los "no âmbito da linguagem audiovisual, como um *efeito* de uma construção que se dá em relação e em reação à câmera" (FELDMAN, 2010, 152).

2.2. Para compreender *Santiago*: um estudo sobre o filme e seu criador

> Santiago é o que eu chamo de um filme intransferível. Isso não significa que seja bom ou ruim, apenas que ninguém poderia tê-lo dirigido senão eu. É claro que sempre se poderá dizer que todos os filmes são assim, mas isso não é estritamente verdade. É evidente que cada filme tem a cara do dono, mas a maioria poderia ter sido concebida e realizada por outras pessoas. Outro diretor poderia ter dirigido um documentário sobre a campanha do Lula ou sobre a vida do Nelson Freire. Seriam filmes melhores ou piores do que aqueles que fiz, mas seriam filmes possíveis. Santiago não. O que está ali é a minha experiência de vida, são as minhas lembranças. É só meu (SALLES, Entrevista Estadão.com.br, 2009).[7]

Veremos mais adiante que João Salles trata *Santiago* como um "divisor de águas" em sua carreira, que depois de fazê-lo não poderia mais fazer filmes *impessoais*. Segundo o cineasta, *Santiago* é um filme sobre ele mesmo, tem uma conexão forte com sua história. Tal afirmação, de que o filme é intransferível, ao contrário de outros que poderiam ter sido filmados por qualquer um, é contestável. Todo filme, independente de seu discurso ou dispositivo narrativo, pode ser considerado intransferível, uma vez que não é apenas guiado por um manual de *como fazer*. Diretores, em geral, deixam uma marca em seus filmes (mais ou menos reconhecíveis pelo público, mas sempre presente), portanto ainda que o mesmo roteiro (ou dispositivo, no caso do documentário) com os mesmos atores e locações (ou pessoas comuns em seu ambiente cotidiano), seja gravado por diretores diferentes, serão dois

[7] Disponível em http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/title-519. Santiago: uma entrevista com João Moreira Salles. Acessado em 17/10/2012.

filmes diferentes e pessoais dos autores que os dirigiram. O que, no entanto, diferencia *Santiago* é a relação entre cineasta e personagem, a maneira como compartilham memórias e, juntos, constroem a narrativa do filme. Este é um importante ponto sobre o filme, portanto, daremos mais destaque ao assunto mais adiante.

Pesquisamos diversas entrevistas publicadas em veículos de comunicação nacionais para tentar compreender a opinião de João Salles sobre o documentário *Santiago* e como ele sentia-se em relação ao processo de filmagem. De maneira geral, o cineasta mostra-se, nessas entrevistas, tranquilo com o resultado de seu filme. Ele assume um envolvimento pessoal com o filme e confirma o caráter íntimo, especial das imagens geradas. Este subcapítulo pretende esclarecer um pouco melhor quem é o cineasta, qual sua relação com o personagem do filme e como foi a trajetória de *Santiago*, desde sua concepção em 1992 até seu lançamento em 2006.

O cineasta nasceu e cresceu no Rio de Janeiro, na casa da Gávea (que hoje é sede do Instituto Moreira Salles), onde seu pai, Walther Moreira Salles, banqueiro e embaixador, recebia autoridades e promovia grandes festas. Uma figura importante e representativa desse universo para João Salles é Santiago Badariotti Merlo, mordomo da casa da família por mais de 30 anos.

Santiago é um personagem peculiar, cheio de histórias curiosas e bem articulado, que habita as lembranças de infância de João Salles. Trabalhava na casa dos pais do cineasta na época das grandes festas, quando vestia seu smoking e, após a partida dos convidados, tocava piano na sala principal da casa baixinho na madrugada. Entre as imagens que o diretor tem de sua infância sempre aparece Santiago, rezando suas orações em latim, fazendo sua dança das mãos, tocando piano, batendo textos à maquina de escrever, etc. A característica mais peculiar de Santiago é o hábito de bater esses textos à máquina: ele gostava de transcrever fichas biográficas de nobres, de todas as épocas e nacionalidades. Em seu apartamento no Leblon, uma pequena biblioteca de histórias esquecidas por todos, e personagens que ficaram no tempo. As biografias eram catalogadas e enlaçadas por fitas importadas da França.

> O valor dessas fichas é o fato de elas fazerem sentido só para ele. Alguém escreveu que uma das tarefas mais difíceis da vida é dar sentido à própria existência. Talvez seja isso mesmo. O grande truque do Santiago foi ter encontrado esse sentido se dedicando a algo sem nenhum uso ou função. A rigor, essas fichas são inúteis. As pessoas me perguntam por que elas não são publicadas. A resposta é simples: porque em grande parte elas são cópias. Para Santiago, isso não fazia diferença. Ele falava das listas com tanta paixão que seria quase uma afronta perguntar por que ele as fazia. A gente pode conjecturar. Até onde vou, as fichas eram uma estratégia para evitar o desaparecimento daquelas pessoas que ele prezava tanto. Enquanto se

> lembrasse delas, todas existiriam (SALLES, Entrevista Estadão.com.br, 2009).

Referência da infância e da abandonada mansão, Santiago é procurado por João Salles para que conte suas histórias e lembranças da casa da Gávea em frente às câmeras. Desse encontro, que aconteceu no pequeno apartamento do ex-mordomo durante cinco dias de 1992, nasceu o filme *Santiago*. Entretanto, o nascimento do filme não foi como esperado: ao sentar na ilha de edição, o diretor não consegue finalizar o filme. Em entrevista para o jornal Estadão, em 2009, Salles tenta explicar essa dificuldade em editar o material:

> Santiago falava obsessivamente do tempo, da consciência da sua passagem e da existência da morte. Eu ouvia, mas tinha apenas 30 anos. Minha compreensão era apenas intelectual. Precisei chegar a certa idade para sentir o tempo como uma coisa concreta que corre pelo corpo (SALLES, Entrevista Estadão.com.br, 2009).

Somente treze anos depois, ao rever o material, João Salles decide retomar o projeto, criando então um filme completamente diferente daquele planejado em 1992. Agora ciente da existência de uma forte relação de hierarquia na cena, o *Santiago* de 2006 denuncia essa imposição de poder usada pelo diretor durante as filmagens. Salles percebe que as tomadas e, principalmente, as imagens registradas dos entre cenas (interrupções, ordens de repetição da tomada, instruções de *performance*,..) mostram um distanciamento do diretor - e antigo filho do patrão - com o ex-mordomo. Ao invés de apagar tais "resquícios", tais "sobras de material" como seria o padrão, Salles decide usá-los para passar uma mensagem ao espectador: desconfie do que você vê, desconfie do que estou dizendo.

> A minha relação com o Santiago estava nessas bordas do material que, por serem restos, sequer tinham sido transcritas na decupagem de 1992. De uma hora para outra, não tinha mais plano bom nem ruim. Tudo podia servir: interrupções, silêncios, erros, repetições (SALLES, Entrevista Estadão.com.br, 2009).

Santiago expõe o *making off* do cinema documentário de maneira crítica e dura. João Salles nos deixa ver os bastidores de sua filmagem, revelando uma autorreflexão. O narrador, na voz de seu irmão Fernando (um recurso que o diretor decide usar para aumentar a camada de ficção do filme, segundo João Salles), mostra um cineasta arrependido de conduzir as entrevistas de forma tão distanciada e ciente de que o filme se trata mais de suas histórias do que de Santiago. Embora pareça um ato de compreensão do cineasta ao perceber que não dera

a devida importância ao personagem na época da filmagem, a narrativa *confessional* parece mais uma escolha estética para retomar o filme sob uma nova forma de fazer documentário, mais ensaística e apoiada em novas regras discursivas, talvez com alguma influência dos filmes de Coutinho, com quem costumava refletir sobre o cinema.

Santiago é o eixo do filme, mas está longe de ser o único personagem em cena. O filme montado em 2005 narra uma reflexão sobre a relação entre quatro personagens presentes na cena: Santiago, Salles, a casa da Gávea e o filme de 1992 (material bruto que até então não havia sido editado). Salles pode ser inclusive visto como dois personagens em um: o diretor, que subjuga seu entrevistado e interfere em sua *mise-en-scène*, e "Joãozinho", o filho do patrão que se criou ouvindo as histórias de Santiago e que agora revive as memórias. A casa da Gávea é um personagem ativo, o elo de ligação entre Salles e Santiago e fonte de todas as lembranças. Já o filme de 1992 é o condutor da narração, o personagem responsável por desmascarar a encenação no cinema e a impressão de verdade do documentário. Nas palavras de Cezar Migliorin, "Santiago é um filme puro sobre a impureza intrínseca ao documentário"[8].

Desmistificar a encenação não é, porém, uma negação do seu potencial criativo. Ao mostrar sua direção de cena, as repetições de tomadas e decisões de corte e direcionamento da entrevista, Salles não pretende acabar com a autenticidade do que aconteceu naquelas cenas, mas sim fortalecê-las mostrando a naturalidade do processo de encenação documentária, pois acredita na verdade do instante, na "experiência do cinema" como chama[9]. Na cena filmada na cozinha do pequeno apartamento, Santiago conta suas aventuras na Argentina, por exemplo. Para o filme, não importa se essas histórias aconteceram de fato ou se o personagem está inventando. O que importa é Santiago falando dessas lembranças, é sua experiência frente à câmera. A interferência do diretor para atestar a "veracidade" daquela informação destruirá a cena e a história deixará de existir para o cinema, mesmo que seja real. O essencial do cinema documentário é a verdade do instante da filmagem, aquilo que se produz a partir da interação entre os atores da cena. Como diz Ismail Xavier, "...cada conversa se dá dentro daquela moldura que produz a mistura de espontaneidade e de teatro, de autenticidade e de exibicionismo, de um fazer-se imagem e ser verdadeiro" (2010, p. 67).

Santiago é, antes de tudo, um filme sobre o tempo. Treze anos separam o João Moreira Salles do período de filmagem e o da edição. Nesse intervalo, Salles envelheceu, passou a compreender melhor as reflexões do seu personagem sobre a passagem do tempo; enquanto

[8] Disponível em http://www.revistacinetica.com.br/santiagocezar.htm. Acessado em 17/10/2012.
[9] Em entrevista para Tela Brasil, em 2009.

isso, Santiago, seu vínculo com a infância, faleceu. Ele nunca chegou a ver o material finalizado. Salles filma a casa da Gávea, na época vazia parece até abandonada. É a imagem do tempo suspenso no ar, o passado rasgando o presente. Santiago utiliza a câmera para eternizar sua memória, pois vê no cinema a possibilidade de manter suas histórias mesmo depois de sua morte. Todas essas narrativas sobre o tempo vão se entrelaçando em diferentes níveis de profundidade para compor esses personagens complexos e suas interações.

Após *Santiago*, João Salles diz-se outro documentarista. Segundo ele, sua transformação ficou registrada na montagem de um filme pessoal. O dilema com que o cineasta se depara, no entanto, é menos filosófico e mais estilístico. Se *Santiago* mudou sua forma de fazer documentário é porque, a partir da montagem de 2005, ele viu a possibilidade de uma nova linha estilística, mais livre e interativa. Por isso, voltar a fazer filmes com narrativa clássica torna-se impossível, pois estaria fora de seu tempo.

> Eu me sentiria meio charlatão se eu voltasse a fazer os filmes que fiz antes sem acreditar mais nessa maneira de fazer cinema. Só dá para eu fazer um novo documentário se esse documentário representar algo de original não em relação ao mundo, mas em relação ao cinema documentário. [...] Então o que seria um filme intransferível que não fosse na primeira pessoa? Essa é uma questão que eu não sei se consegui responder ainda (SALLES, Entrevista Estadão.com.br, 2009).

3. A ENCENAÇÃO E O CONTROLE SOBRE O PERSONAGEM

Aumont (2008) defende a encenação como a raiz da arte cinematográfica, uma vez que está presente no ato de filmar corpos humanos que encarnam uma realidade na cena em que representam. O documentário, assim como outros gêneros cinematográficos, baseia-se em técnicas de encenação que permitem a produção de acontecimentos. Tais técnicas envolvem o aparato cinematográfico (câmera e outros elementos técnicos), o dispositivo narrativo (conjunto de regras preestabelecidas pelo diretor) e a *mise-en-scène*. Dedicamos este capítulo a um breve estudo sobre esses elementos e como afetam a construção de personagem na cena.

Porém, como atenta Ramos, "não se trata de querer desconstruir a intensidade da tomada para mostrar que por trás da espontaneidade existe construção, existe 'encenação'" (2012, p. 27), mas sim desconstruir a ideia de que as imagens do cinema documentário são puras e objetivas. Essa encenação por trás do documentário não deve ser vista como algo negativo, e sim como uma característica da imagem-câmera. Todo filme é um ponto de vista e, embora essa encenação facilite o acompanhamento da narrativa (através de efeitos de continuidade), o espectador está sempre preso ao ponto de vista escolhido pelo diretor, não pode escolher outro enquadramento ou corte (AUMONT, 2008).

Compor uma cena é criar uma realidade, potencializando a força daquilo que será produzido ali; é partir de regras e um ambiente artificial para gerar um acontecimento espontâneo, que não seria possível sem esse conjunto de regras (XAVIER, 2010). Partir da encenação e dos elementos maquínicos do cinema para reter o que há de indeterminado e irredutível do sujeito e de sua própria *mise-en-scène*, equilibrando o documentário entre a encenação e o acaso.

3.1. O personagem atravessado pela câmera: como o aparato cinematográfico interfere na cena

Já vimos anteriormente que uma relação objetiva do cinema com o mundo não é possível, pois a câmera[10] "é visível para quem ela filma" (COMOLLI, 2008, p. 81), ou seja, a presença da câmera na cena é ativa e produtora de sentido. Quando coloca seus personagens

[10] Neste trabalho, quando nos referimos à câmera, estamos considerando todo o aparato cinematográfico.

em cena para que desenvolvam sua *mise-en-scène*, o documentarista sabe do efeito que a câmera provocará nesses personagens, sabe que a presença do aparato cinematográfico na cena tem a função de testemunhar e estimular a expressão das personagens. Considerá-la um obstáculo que intimida e falsifica o sujeito exposto é incorreto (FELDMAN, 2010), pois coloca a câmera como *inimiga* da cena, ao invés de seu real status de produtora dessa cena.

Para melhor compreender a interferência do aparato cinematográfico na *mise-en-scène* do personagem, vamos começar com a conceituação do termo e ao que ele se refere na presente pesquisa. Por *aparato cinematográfico* entendemos toda a composição física da cena: gravadores, câmeras de filmagem, iluminação, rebatedores, microfones, etc.; além da equipe de filmagem que fica por trás da operação dos equipamentos (mesmo que seja pequena) e do diretor, que interage diretamente na cena e provoca o seu entrevistado. Tudo o que for montado para a gravação também será considerado parte desse aparelho: cenário, palco, cadeiras, etc. (DINIZ, 2012).

A câmera é sempre um recorte, uma seleção do que é importante para a narrativa que se vai desenvolver no filme. É a partir da presença marcante desse aparato que as histórias contadas pelos personagens se atualizam, transformando a cena em uma verdade fílmica. O aparato cinematográfico provoca a *mise-en-scène* e potencializa a força do instante.

Podemos explicar o efeito catalisador do aparato cinematográfico partindo da ideia de que, na cultura contemporânea, a imagem audiovisual já está difundida a ponto de ser aceita pela maioria das pessoas. Com a popularização da televisão e o surgimento do telejornalismo, as imagens audiovisuais tornaram-se mais acessíveis e presentes em todo tipo de evento público. Segundo Bourdieu (1997, p. 28), com seu *efeito de real*, a câmera tem o poder de "fazer crer no que faz ver", e esse efeito altera a lógica da notícia, produzindo uma mobilização política. Devido à importância e ao poder dados a esse tipo de imagem, sua presença em eventos transforma-os em acontecimentos. A televisão, segundo o autor, *espetaculariza* os fatos e inverte sua lógica: os eventos passam a acontecer *em função de* serem midiatizados. "A televisão convida à *dramatização*, no duplo sentido: põe em cena, em imagens, um acontecimento e exagera-lhe a importância, a gravidade, e o caráter dramático, trágico" (Ibid, p. 25). Buscamos Bourdieu para compreender que, assim com a televisão, a imagem-câmera do cinema, a partir de suas motivações e interesses (de supostamente documentar um momento histórico), também é capaz de produzir o acontecimento e alterar o real. Em uma sociedade midiatizada, não se filma inocentemente um fato, mas se constrói uma realidade na presença do aparato cinematográfico.

> E, insensivelmente, a televisão que se pretende um instrumento de registro torna-se um instrumento de criação de realidade. Caminha-se cada vez mais rumo a universos em que o mundo social é descrito-prescrito pela televisão" (BOURDIEU, 1997, p. 29).

Para Bourdieu (1997), além de espetacularizar os acontecimentos, a televisão é vista como espaço para se mostrar, um meio de chegar ao público. Assim, muitas pessoas acabam utilizando esse meio de comunicação para se fazer ver e ser lembrado, já não importando muito o que se tem a dizer (quando se tem), e transformam - com o testemunho e incentivo do jornalista - a televisão num espelho de Narciso. Ao popularizar a imagem-câmera, a televisão influencia o documentário. A maneira como se comportam diante da câmera do cinema tem relação com a imagem que esses sujeitos filmados imaginam estar gerando (baseados na imagem-câmera que já estão acostumados), repetindo, muitas vezes, discursos difundidos pelos meios de comunicação e agindo de forma estereotipada.

Desde as reportagens televisivas até os documentários, passando inclusive pelo cinema direto, toda a *vida cotidiana* que testemunhamos através das imagens-câmera sofreu influência da máquina. Filmar algo, independente de como e com que equipamentos, sempre ganha o caráter de cena, pois a presença do aparato cinematográfico altera a realidade e cria uma significação. Para Andrea França, a câmera produz acontecimentos fílmicos, "acontecimentos que não estavam previstos antes da filmagem e que o ato de ligar a câmera provoca, intensifica, captura" (2010, p. 91).

É por isso que, mesmo trabalhando com pessoas comuns, sem experiência teatral, o documentário se encontra com a encenação e a construção de personagens cinematográficos. Consciente do efeito daquelas imagens no espectador, o personagem constrói suas histórias, reais ou não, diante da câmera. Por projetar a imagem do entrevistado para o mundo, a câmera intensifica a experiência do encontro que, segundo Diniz (2012, p. 25), é onde se dá "a construção 'mágica' de um personagem que no momento da filmagem se mostra conforme suas próprias vontades e vaidades". Não há ingenuidade nem maldade na *mise-en-scène* desse entrevistado, apenas a resposta a uma provocação da câmera e da interação com o diretor. Para Ramos (2012), o sujeito sofre uma alteração *leve* na presença da câmera, não perdendo sua personalidade natural. A presença da câmera transforma a expressão do sujeito filmado, transformando-o em personagem, mas ele ainda é *ele mesmo*, não está representando um papel que não é o seu.

A câmera altera a enunciação do personagem, como podemos ver em *Santiago*. Entre as lembranças de infância de João Salles está o mordomo fazendo suas rezas em latim. Para o

menino João, era um momento bonito e solene. Porém, ao falar das orações para a câmera, Santiago recita-as de forma poética e exagerada, falando rápido e pronunciando as rezas como quem mostra que tem o texto decorado. A mudança na maneira de recitar os versos das orações tem influência da presença do cinema. Se estivesse sozinho em casa, em seu cotidiano, Santiago falaria de outra maneira, como era a lembrança de Salles. O diretor então interrompe a cena e pede que Santiago repita, da maneira que ele se recordava de ver o mordomo fazer (conforme Figura 1). O gesto de modificar essa cena assemelha-se ao que fazia Flaherty em *Nanook*. Ao dirigir uma atuação e produzir uma cena, o cinema permite filmar algo que não surgiria espontaneamente diante da câmera. "Às vezes você precisa mentir. Frequentemente você tem que distorcer uma coisa para captar seu espírito verdadeiro", dizia Flaherty (DA-RIN, 2004, p. 53).

Figura 1: Santiago encena sua reza conforme orientação de Salles

O espectador, ao se deparar com uma imagem audiovisual, espera uma realidade referencial, ele acredita nas imagens que vê. Com o documentário, por filmar pessoas e histórias reais, essa expectativa se acentua. No entanto, essa expectativa, como atenta Comolli (2008, p. 205), não é "nada além da ilusão de uma não-ilusão", pois a representação do personagem no documentário é tão construída quanto a do personagem de ficção, a ligação com a realidade histórica é apenas uma referência de onde o documentário parte. Por isso, a ideia de que, no documentário, podemos representar a *pessoa real* é ingênua e impossível; afinal, o *real* (como algo conceitual, a profundidade ideal da personalidade humana) é inalcançável, ainda mais quando a relação é atravessada pelo aparato cinematográfico.

> Queremos ferrenhamente crer que a alegria ou o sofrimento experimentado diante das onipotentes câmeras da televisão 'realmente' o foram, queremos (pequeno sadismo ordinário) que seu 'peso líquido' os valide. [...] eles não atuam menos, não estão menos em uma fabricação, em uma produção, em uma simulação deles mesmos; em uma relação filmada, tão artificialmente 'natural', tão 'verdadeira-falsa' quanto qualquer outra relação filmada, documentário ou ficção (COMOLLI; 2008, p. 205).

"Mesmo diante de um fotógrafo despretensioso a pessoa tende a compor-se, tomar uma pose, tornar-se 'personagem'" (ROSENFELD, 1995, p.18). A transformação da pessoa real em personagem diante da câmera passa por um processo de descobrimento de si mesmo, de buscar na memória histórias imaginadas e que são atualizadas no instante da cena, sempre atravessadas pela presença da câmera. Essa é a função dessa máquina que testemunha a encenação: ser capaz de penetrar o "real" e trazer à tona o acontecimento, provocar essa performance do personagem que não se repetirá e que deixará de existir fora daquela cena (BENTES, 2010), capturar o surgimento de um ser etéreo que foge ao controle do sujeito filmado, mas que será eternizado no cinema.

Essa consciência tem uma forte relação com a evolução tecnológica, que permitiu a difusão em escala massiva da imagem audiovisual. A partir dessa difusão, desse saber-se imagem em todo lugar, cada indivíduo foi aprendendo a se exibir, se colocar em cena, tornar-se personagem. A popularização da imagem audiovisual, por meio da televisão, gerou um *saber midiático*, encontrado mesmo em pessoas de baixo nível de instrução. Assim, ao entrevistar um sujeito, esse já sabe o que dá certo na imagem, o que ele pode dizer que não será cortado. Andréa França (2010, p. 87) atenta para a armadilha que essa autoconsciência midiática carrega: "faz-se o papel que se imagina que a câmera/diretor deseja e espera, isto é, exagerar na história, dar um ritmo adequado à fala para ganhar visibilidade e não ser cortado na edição, etc".

Tal *saber midiático*, como denomina Mariana Baltar (2010) ao falar da performance no documentário, é a consciência do sujeito filmado de que o aparato cinematográfico é uma mediação entre si e o público, o espectador. E toda a *mise-en-scène* desse personagem pode estar submetida a uma pré-concepção de sua autoimagem: quando apresentado ao dispositivo cinematográfico e convidado a participar do filme, o sujeito já acrescenta à sua narrativa aquele conceito que ele acredita que o diretor/espectador espera dele. Em *Babilonia 2000* (2001), Eduardo Coutinho sobe o Morro da Babilônia, no Rio de Janeiro, no último dia de 1999. Seu objetivo é encontrar *acontecimentos*, ele busca histórias que se produzam na presença de suas equipes. Uma de suas entrevistadas, Roseli, tem um *saber midiático* bem

desenvolvido e chega a ironizar sobre o assunto: *Ah, você quer pobreza mesmo?* Ela sabe o que se espera de uma imagem de comunidade dos morros cariocas, sabe como deve se portar (LINS; MESQUITA, 2011).

Essa imagem, encenada diante da câmera, será *eternizada* pela máquina. O personagem que vemos no filme é uma identidade em vias de desaparecer, um ser etéreo e efêmero, que pertence à cena e que não existe antes ou depois da filmagem (COMOLLI, 2008). Santiago compreende bem esse poder da imagem-câmera. Passou a vida tentando eternizar a memória de reis, rainhas e nobres em mais de 30 mil páginas batidas à máquina e catalogadas em seu apartamento (na Figura 2 podemos vê-lo mostrando o material reunido). Para ele, aqueles personagens não estariam mortos enquanto ele os cuidasse, conversasse com eles e os levasse para "arejar".

Figura 2: Diante de suas fichas biográficas, Santiago conta suas histórias

Santiago acreditava que poderia eternizar a história daqueles nobres transcrevendo suas biografias e mantendo-as "vivas". Tal crença tem ligação com a própria noção de tradição, que baseia-se na transmissão de conhecimentos e histórias para que não se percam com o tempo. O cinema pode ser considerado uma forma de tentar eternizar imagens. Em *Santiago*, João Salles decide tentar eternizar alguns desses personagens através da imagem-câmera. Seria impossível reter todos eles, pois seria necessário um filme só para citar as mais de 30 mil páginas de histórias. Mas o gesto de Salles, ao tentar imortalizar parte dessa memória de Santiago, é um exemplo da crença em um poder que a câmera supostamente tem de transformar o presente em eterno. Esse "eterno" é, claro, uma ilusão, uma vez que o filme também se perderá com o tempo.

> Ao morrer, ele me deixou seus papéis. Para fazer este filme, selecionei centenas de páginas. Fui pelos nomes que me pareciam mais sonoros. Filmei-os ao longo de três dias. A cada Arfaxad ou Slavomir, a cada Panzithés ou Olof Hunger, eu pensava em Santiago. No fato de que, sem ele, pelo menos para mim, essas pessoas não existiriam. [...] Santiago passou a vida lutando para que seus personagens não fossem esquecidos. Era uma guerra quase perdida. Ele sabia. O número avassalador de histórias e de personagens acaba por trair a intenção de preservá-los, mas nem tudo se perde. Santiago me deixou restos de milhares de histórias (SANTIAGO, 2006).

Ao fim do filme, Santiago dá outra demonstração de sua consciência do poder que a câmera tem de imortalizar as imagens. O personagem conta o pequeno diálogo que teve com o jornaleiro durante a semana de filmagens. Ao ver a movimentação de pessoas e equipamentos no prédio, o jornaleiro pergunta a Santiago o que está acontecendo, se estão fazendo um filme com ele. Santiago responde que estão preparando seu embalsamento. Para ele, as filmagens guardariam sua memória conservada para sempre, suas histórias estariam protegidas do esquecimento pelo cinema. Não temos como confirmar tal crença, uma vez que o filme não é uma garantia de eternidade, mas ao analisar a natureza do documentário, vemos, em alguns casos, a tentativa de transformar o mundo em imagem para poder eternizá-lo (como filmes que visam documentar os hábitos de um determinado povo, ou recuperar fatos históricos). Compreendemos *Santiago* como um desses filmes, que almeja eternizar as memórias de infância de Salles e da casa da Gávea, além de recuperar o esforço de Santiago para eternizar as histórias de dinastias perdidas no tempo.

3.2. *Mise-en-scène*: as regras de composição da cena

A encenação documentária nada mais é do que "a movimentação do corpo na cena da tomada", como disse Ramos (2012, p. 25), e o diretor é quem organiza esse movimento, selecionando ângulos, iluminando a cena e dizendo ao sujeito filmado quando falar. O plano longo, escolhido por alguns diretores, permite melhor essa encenação, o jogo dos corpos na tomada até que dessa interação diante da câmera surja uma faísca, que conduzirá toda a ação (AUMONT, 2008).

> A figuração do corpo pela ação fílmica constitui, em seu âmago, a noção de mise-en-scène. O estilo é o movimento/expressão com o qual o corpo encarna ação e afeto. Essa 'encarnação' interage ativamente com a dimensão presencial do(s) sujeito(s) que sustenta(m) a câmera no mundo, na situação de tomada, e que, em geral, está fora do campo da cena que a tomada constrói. O corpo que encena, encena para alguém. Encena para um espectador futuro (e essa dimensão ancora a tomada), mas também para um sujeito que o encara face a face, um sujeito que chamarei de sujeito-da-câmera (RAMOS, 2012, p. 22).

A ética interativa, descrita por Ramos (2008), reforça a ideia de que é inevitável a interferência do *sujeito-da-câmera* na realidade daquilo que ele filma, sendo impossível a representação pura e ingênua do mundo. Segundo o autor, é mais válido buscar uma interação honesta com o sujeito filmado e com o espectador, do que tentar dissimular uma relação imparcial e uma reprodução fiel da realidade.

Falar de encenação no cinema como uma característica exclusiva desse produto cultural estaria errado. A encenação é uma característica humana natural e corriqueira, está presente em todas nossas ações e escolhas. Afinal, todas as relações humanas são permeadas de gestos encenados, conscientes ou forçados, pessoais ou coletivos. (AUMONT, 2008). Cada situação com que nos deparamos exige de nós uma diferente postura, uma diferente *máscara*, e assim criamos personagens que representam nossos diferentes papeis na sociedade: profissional, pai, filho, estudante, vizinho, etc.

> Alguns críticos acreditam que toda e qualquer ação é *encenada* para o sujeito-da-câmera, na medida de sua presença. No sentido mais amplo de *encenação*, encenamos corriqueiramente em nosso cotidiano. [...] *Encenamos*, ou interpretamos, uma *persona-mim* para o padeiro da esquina, para o guarda de trânsito, para o professor, e (por que seria diferente?) para o sujeito-da-câmera (RAMOS, 2008, p. 109).

Goffman (2007) analisa o papel do sujeito nas relações sociais e define *representação* como uma caracterização do sujeito diante de determinado grupo sobre o qual tem ou quer exercer influência. Para que tal representação seja plausível, a pessoa deve ser sincera em sua atuação, deve acreditar naquilo que está representando e convencer o interlocutor de que essa é a verdade. No documentário, o sujeito estará representando uma imagem que ele julga ser o "esperado" dele, assim como em qualquer interação humana. A diferença é que, no cinema, essa interação é mediada pela câmera e o sujeito filmado sente-se impelido a construir uma personagem cinematográfica *interessante para a câmera*. Nessa construção, cabe ao diretor

“deixar, então, nossos personagens, sozinhos ou juntos, se encarregarem da organização de suas intervenções e aparições em cena.” (COMOLLI; 2008, p.54)

> Desde o nascimento do ato cinematográfico ocorre um duplo processo de individualização e, se assim posso dizer, de subjetivação do sujeito filmado, de modo que aquele que é filmado se torna personagem de filme e, através dessa parte dele mesmo que posa e se posiciona, ele se presta ou se oferece ao olhar do outro (COMOLLI; 2008, p.81).

A cena do documentário se produz a partir da interação entre personagem, equipe de filmagem e câmera. Essa interação provoca um acontecimento exclusivo do cinema, uma vez que não existia antes do aparato cinematográfico e que foi provocado e intensificado por ele (FRANÇA, 2010). A cena cinematográfica é, para Comolli (2008, p.219), a “especificidade do cinema de colocar junto, em um mesmo espaço-tempo (a cena) um ou vários corpos (atores ou não) e um dispositivo maquínico, câmera, som, luzes, técnicos”. A interação entre os corpos e a câmera no documentário é fundamental para a encenação, pois é o que cria a atmosfera cinematográfica para o sujeito filmado e estimula sua *mise-en-scène*.

Todas as imagens de entrevista de *Santiago* foram filmadas dentro do pequeno apartamento do personagem Santiago no Leblon. Cada peça é usada para suscitar em Santiago determinadas histórias, reforçar seu discurso e ilustrar para o espectador um pouco do mundo daquele personagem. A primeira cena com Santiago, por exemplo, mostra-o na pequena cozinha, sentado em um banco ao fundo da cena. À sua frente, a velha Remington, sua máquina de escrever (conforme Figura 3). A posição da câmera não é à toa, ela está ali para que o espectador veja a Remington, para que, quando Santiago falar sobre ela, sobre como a usa para tirar os “abortos mentais” de sua cabeça, o espectador associe a imagem da máquina e a do personagem. Outra tomada mostra Santiago sentado em frente a uma prateleira cheia de papéis. Embora não haja ação no filme, embora Santiago não mexa naqueles papeis, não os leia para a câmera, sua presença na cena ajuda a desenvolver a construção de personagem de Santiago. Ao estar em contato com aquelas pilhas de papel, ao passar a mão por suas folhas, Santiago vai contando suas histórias com uma sinceridade, com um orgulho do seu trabalho, e ganha força para tornar-se personagem, para autentificar suas histórias na cena.

Figura 3: A máquina Remington aparece em primeiro plano na cena.

Quando o sujeito torna-se personagem na tomada, se estabelece uma *conexão mágica* no instante da filmagem, conduzida pelo documentarista, que, a partir de seu papel de *encenador*, guia o personagem para que possa produzir acontecimentos fílmicos. Dessa forma, o documentário torna-se também o espaço do acaso; a partir da encenação, busca a revelação de uma presença que não pertence nem ao sujeito filmado, nem ao cineasta e nem mesmo à imagem-câmera (AUMONT, 2008). Como afirma Avellar (2010, p. 141): "Cena real que se produz porque o cinema se insere na realidade, provoca a cena. Que se produz essencialmente como cena de cinema, embora o cinema, depois de provocar a cena, não tenha mais controle sobre ela".

Podemos encontrar nas pesquisas de Fernão Pessoa Ramos uma diferenciação entre dois estilos de *mise-en-scène*, associadas a momentos históricos distintos. A *encenação-construída* corresponde ao documentário dirigido, com locação (ou estúdio), iluminação e roteiro. "A tomada propriamente é planejada por um roteiro que detalha a decomposição plano a plano e a distribuição da ação no espaço cênico" (RAMOS, 2012, p. 31). Atualmente, esse tipo de encenação é recorrente em documentários produzidos para a televisão, como filmes de reconstituição histórica. O diretor utiliza-se de locações e planos previamente organizados para que os personagens (atores profissionais ou não) encenem as histórias indicadas pelo cineasta. Para Ramos (2012, p. 32) "o importante é frisar que, na encenação-construída, é bastante estreita a abertura da ação, na tomada, para a indeterminação".

Em *Santiago*, o narrador apresenta o roteiro de quando tentou montar o filme em 92, mostra as imagens que fez para cobrir alguns assuntos abordados por Santiago ao longo das

entrevistas, e insiste, repetidas vezes, em criticar seus próprios pedidos para repetir as tomadas. Tais elementos narrativos dados por João Salles mostram o caráter de encenação-construída em que o diretor baseou-se quando filmou as imagens no início da década de 1990. A edição, finalizada em 2007, mostra a oscilação do diretor "de um tipo de *encenação* para outro" (RAMOS, 2008, p. 126), uma vez que o filme encontra-se suspenso entre dois tipos de *mise-en-scènes* descritos por Ramos: a construída e a *encena-afecção*.

Esse segundo tipo de *mise-en-scène*, a *encena-ação/afecção*, explora a interação dos sujeitos que compõem, de forma indeterminada, a tomada. Ao invés de roteiro e interpretação, uma maior liberdade e movimento para a cena, onde os sujeitos encenam a si mesmos (RAMOS, 2008). Como toda imagem-câmera, os personagens são flexibilizados pela presença do aparato cinematográfico, mas este não os dirige tão severamente, pelo contrário, dá espaço para que possam manifestar suas fabulações. Essa encenação divide-se em duas possibilidades estilísticas: a *ação* e a *afecção*. Ramos descreve a primeira como "a intervenção que transcorre no mundo, significa movimento e, mais do que isso, embate, interação ativa com seres e coisas que compõem a circunstância da tomada e, em particular, o sujeito-da-câmera" (Ibid, p. 28); e a segunda como uma encenação voltada para o afeto que o sujeito expressa com o rosto e os gestos, sem muita ação.

Também encontramos traços desse tipo de encenação em *Santiago*, pois o personagem se expressa muito através dos olhares e dos gestos de corpo. Não há ação no filme, não há interação com outras pessoas, as imagens são todas de dentro do apartamento com ele parado diante da câmera contando suas histórias. O que poderia tornar-se chato, em uma época onde o espectador acostuma-se a montagens cada vez mais rápidas e planos cada vez mais curtos, torna-se comovente. Santiago não está apenas contando histórias para o espectador, ele está *vivendo* essas histórias. Com sinceridade cênica, o personagem revive as memórias da casa da Gávea e sua *mise-en-scène* ganha força suficiente para tornar essas histórias verdadeiras, independente da dose de fantasia que possa haver em cima delas.

Muito usada no documentário contemporâneo, a *encena-afecção* é uma intervenção mais suave na cena, menos dirigida e roteirizada. O personagem é deixado livre para se expressar, para explorar sua *auto-mise-en-scène* na tomada, como Santiago em sua cena da dança das mãos (Conforme Figura 4). Salles anuncia em sua narração uma cena que parece, para ele, um desperdício de filme: "Santiago pediu que filmássemos a dança de suas mãos. Ele a executava todos os dias, era seu exercício. Foi assim que ele a interpretou, em dois longos planos" (SANTIAGO, 2006). A cena dura cerca de quatro minutos, com um dos planos chegando a três minutos. E só o que vemos são duas mãos movimentando-se com se

estivessem dançando uma com a outra, com uma iluminação dura e fundo escuro. Mas se Salles dá a impressão de ter achado aquela filmagem perda de tempo, porque colocá-la na montagem? Talvez porque o diretor, ao reavaliar o material bruto sob a lógica de encena-afecção, percebe naquela cena uma forte expressão do personagem Santiago. A força expressiva de tal cena está na intenção, na escolha de Santiago em mostrar esse ritual cotidiano como uma parte importante de si, a maneira mais legítima que o personagem encontrou para se apresentar, falar sobre sua personalidade. Um personagem sensível, que via a arte nos mais gratuitos atos diários, como podemos ver nos pequenos poemas que escrevia e Salles transporta para o filme.

Figura 4: A dança das mãos executada por Santiago

> Santiago escreveu: ‘Andante cantabile - Estamos na estação do outono. Os dias se vão tornando mais breves e parecem mais tristes. As árvores, da sua roupagem dourada e avermelhada, aos poucos vão se despojando, sentindo-se assim como que humilhadas na sua nudez quando se olha para elas com atenção. Tempo implacável por sua falta de consideração’ (SANTIAGO, 2006).

O documentário não se pretende um espaço para dar voz ao outro, e sim um espaço para a interação entre diferentes vozes que, juntas, constroem uma narrativa. A tríade *entrevistado-diretor-máquina* cria, no momento da filmagem, algo que não existe em nenhuma circunstância fora daquela cena, e que é a chave do documentário contemporâneo. O cineasta é quem provoca o surgimento desse personagem (RAMOS, 2008) a fim de desenvolver o filme. Nessa provocação encontramos a entrevista, as perguntas e as sugestões do cineasta para que o entrevistado fique mais à vontade para criar seu personagem.

> [...] não se trata de 'dar', mas de tomar e de ser tomado, trata-se sempre de violência: não de restituir a algum despossuído o que eu teria e decidiria que lhe fez falta, mas de construir com ele uma relação de forças em que, seguramente, arrisco ser tão despossuído quanto ele (COMOLLI, 2008, p.74).

Aumont (2008) descreve esse cinema que dá mais espaço para o improviso como uma *segunda encenação*. O conceito assemelha-se ao de *encena-afecção* de Ramos (2012), pois defende a abertura para o acaso; ao invés de tentar controlar tudo que acontece na cena, o cineasta permite que o indeterminado rasgue a tomada e aceita a improvisação daquele que filma. Deixa então de comandar todos os movimentos do filme e dá liberdade ao personagem para que se construa em cena.

> O cineasta está na rodagem como que emboscado, a sua arte consiste em captar os momentos de vertigem, de graça, de sublimidade, aqueles momentos em que surge, subitamente, uma sensação de *verdade*; para isso, a arte da encenação consistiria em determinar as condições dessa captura - quer por um dispositivo de redes aparentemente largas, mas cuja subtileza faz com que não seja possível escapar a ela (caso de Rossellini), ou numa relação mais autoritária, em que o espaço dado à espontaneidade e ao comportamento natural do actor é de tal modo reduzido que cada novidade que nele se produza adquire uma ressonância extrema (AUMONT, 2008, p. 171).

Esse último caso descrito por Aumont é o que mais se encaixa ao que encontramos em *Santiago*. O diretor sufoca tanto a *mise-en-scène* de Santiago que, quando encontra espaço para expressar-se, essas cenas ganham uma força extrema. Em uma das cenas filmadas na cozinha, após contar tudo que gostaria e se impressionar consigo mesmo por lembrar-se de tudo, Santiago chega a cantarolar uma "comemoração" à sua memória. Porém, logo em seguida lembra-se que está sendo filmado e volta ao seu papel submisso, envergonhado de seu "descontrole". Mais uma vez a cena é deixada na montagem, por mostrar o caráter de improviso do cinema, o quanto o sujeito filmado escapa ao controle do diretor no instante da tomada.

Para Comolli (2008), a filmagem é o confronto da *mise-en-scène* do diretor com a do entrevistado, ou seja, a *tomada* no documentário é composta de um diálogo entre o sujeito filmado e o sujeito-da-câmera (relação sempre atravessada pela presença da câmera). A relação entre os elementos humanos na tomada tem que ser feita de desejo: desejo de estar ali, desejo em entregar parte de mim para o outro, desejo de ser parte de um todo. Ao cineasta,

cabe compreender e guiar o entrevistado, tendo a relação sob seu controle: deve sempre saber o que lhe perguntar, o que esperar e o que desejar do entrevistado. Mas deve ir além, sendo capaz de compreender a expectativa de *mise-en-scène* desse sujeito e qual o seu desejo de cinema.

Essa relação entre os corpos na tomada deve ser o mais horizontal possível, afinal, nenhum dos envolvidos sabe exatamente o que resultará dessa interação. No entanto, uma questão ética fundamental se coloca: "como filmar o outro sem dominá-lo nem reduzi-lo?" (COMOLLI, 2008, p.30). Durante a cena, entrevistado e cineasta se encontram em enfrentamento direto, independente de seus níveis hierárquico/sociais. A tentativa do documentarista é de manter-se no mesmo patamar que seu personagem, para melhor relacionar-se com ele. Essa tentativa, porém, mostrar-se-á fracassada, uma vez que o entrevistado responde às "ordens" do cineasta (por menos intervencionista que seja a relação) e vê-se subordinado a essa relação.

> Filmar é um ato violento, no qual quem olha para o outro é, ao mesmo tempo, olhado, avaliado, provocado, o que conduz a uma transformação mútua, recíproca, entre quem filma e quem é filmado. O espectador, por sua vez, também é transformado pelo filme: diante da alteridade que este lhe oferece, ele também passa por uma alteração – e é nisso que se resume a única virtude pedagógica do documentário (Ibid, p.36).

Segundo Comolli, essa violência da relação entre os sujeitos na tomada produz uma tensão que resulta na entrega: a possibilidade de o personagem abandonar a filmagem a qualquer instante faz toda tomada ser importante e decisiva "Aqueles que são filmados, [...] compartilham, evidentemente, o filme com aquele que filma. Compartilhar quer dizer que eles estão lá inteiramente e sem reservas, que dão o que têm e o que não têm" (COMOLLI; 2008, p. 155). O documentário exige entrega, desejo. Como vimos anteriormente, exige que os corpos da cena estejam a tal ponto envolvidos que possam criar uma imagem exterior a eles, que será o componente central do documentário.

A encenação reduz a multiplicidade infinita do ser real em uma personagem (ROSENFELD, 1995), simplifica as características do ser para que corresponda a um perfil específico que será passado para o público. Já mencionamos anteriormente o exemplo de *Terra sem pão*, de Buñuel, trazido por Comolli, em que todas as ações dos personagens que não condiziam com o perfil desejado foram excluídas na montagem. O personagem é sempre uma simplificação, nunca terá todas as nuances e distintas personalidades que a pessoa real tem. No entanto, esse personagem que se constrói mediado pela câmera é capaz de contar

histórias que não necessariamente tenham acontecido, mas que se atualizam na cena, criando nuances que fogem à personalidade do sujeito fora do cinema e que permitem uma construção complexa na cena, cada vez mais descolada do sujeito real para tornar-se um personagem pertencente à cena e ao cinema.

> As pessoas reais, assim como todos os objetos reais, são totalmente determinados, apresentando-se como unidades concretas, integradas de uma infinidade de predicados, dos quais somente alguns podem ser 'colhidos' e 'retirados' por meio de operações cognitivas especiais. Tais operações são sempre finitas, não podendo por isso nunca esgotar a multiplicidade infinita das determinações do ser real, individual, que é 'inefável' (ROSENFELD, 1995, p.32).

Podemos encontrar, em *Santiago*, diversos exemplos desse filtro que simplifica o personagem selecionando histórias que combinem com a imagem que o filme quer passar. No início do filme, por exemplo, escutamos uma conversa entre Santiago e a equipe de filmagem (sem imagem, só uma tela preta). O personagem oferece uma história para abrir o filme, uma história que ele acredita ser importante e significativa para tal momento: "Con este pequeño depoimento que voy a fazer con todo carinho... No se pode começar así?" (SANTIAGO, 2006). Ouvimos então um brusco e seco "Não!" que, por conhecimento de entrevistas e por outras sequências do filme, sabemos que veio de João Salles. Márcia, assistente de direção, então, dispensa a abertura solene sugerida pelo personagem e pede que ele comece falando sobre a cozinha.

Mas talvez a cena mais forte do filme seja ao final, com a câmera desligada, apenas uma tela preta, quando Santiago tenta se fazer perceber por Salles, tenta mostrar para ele algo que lhe é significativo. Essa é uma cena em que sentimos com muito pesar as escolhas de Salles e a resignação de Santiago.

> [NARRADOR] E no fim, quando Santiago tentou me falar do que lhe era mais íntimo, eu não liguei a câmera.
> [SANTIAGO] *Ahora poderia agregar este pequeño... Escucha, Joãozinho. Joãozinho...*
> [JOÃO] *Eu vou fazer ainda uma última coisa que a gente...*
> [SANTIAGO] *Pero hay también... hay también un pequeño sonet... de esos pequeños... errh... que és muy simpático... Que io pertenezco a un grupo... a un núcleo de seres malditos...*
> [JOÃO] *Não, isso não precisa*.
> [SANTIAGO] *No? No precisa*.
> [JOÃO] *Esse lado a gente não vai...* (SANTIAGO, 2006).

Compreendemos assim o ressentimento de João Salles quanto às filmagens e seu desabafo crítico: “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.” (SANTIAGO, 2006).

Antes de serem personagens do cinema, essas pessoas que são escolhidas para serem filmadas já possuem, em sua personalidade, algum traço que atraia e retenha o documentarista (COMOLLI, 2008), algo que o faça acreditar que o personagem vai *render*. “Uma personalidade fotogênica”, como afirma Ramos (2012, p. 23), é aquela pessoa que tem uma boa interação na tomada, que é capaz de causar afeto no espectador por meio do olhar e que sabe sustentar esse afeto com histórias de vida bem articuladas na fala e nos gestos corporais, dando densidade à narrativa. E, se o diretor acredita na potência narrativa do personagem no filme, então, para Comolli,

> [...] estamos, de saída, sem condições de lhes dar ordens (podemos oferecer, no máximo, indicações), de 'avacalhar' sua própria mise-en-scène (ao contrário, trata-se de deixá-la aparecer em primeiro plano), de interromper ou alterar o curso de suas ações (a não ser o tempo suspenso de uma filmagem) (2008, p. 175).

Ao encenar suas histórias, o personagem “identifica o olho negro e redondo da câmera como olhar do outro materializado. Por um saber inconsciente mas certeiro, o sujeito sabe que ser filmado significa-se expor ao outro.” (Ibid, p.81). No documentário, os personagens são utilizados para enunciar asserções de mundo, são protagonistas da história, que é contada através de seus relatos (que não importa se, fora da cena, correspondem à verdade histórica ou não). Os personagens, como diz Da-Rin (2004, p. 157), criam uma "dimensão de si mesmos que não poderia existir sem o filme, dimensão a um só tempo real e imaginária", uma imagem etérea, que não existe fora da cena e está sempre em vias de desaparecer. Uma imagem que, eternizada pela câmera, será sempre um vestígio de presente, o registro de um momento que já se perdeu, mas que segue vivo na cena.

Dimensões imaginárias que podemos encontrar mesmo fora do personagem em si. Em *Santiago*, como o próprio cineasta afirma no filme, voltou ao material bruto para tentar de novo porque era um modo de voltar à casa de sua infância e a Santiago, que morrera em 1994, uma maneira de voltar ao passado, torná-lo presente através do cinema, recuperar um momento que se perdera para sempre. As imagens da casa da Gávea, que foram filmadas em preto e branco quando já não havia mais ninguém morando nela, dão a impressão de um presente vazio, o esvaziamento de um passado glorioso, que ouvimos nas histórias de

Santiago sobre a casa. Não há, nas imagens, nada do que Santiago narra: grandes festas, convidados distintos, arranjos de flores perfeitos, nada. Apenas o silêncio e os amplos salões de uma casa que já presenciou a glória, mas que ficou esquecida no tempo. De certa forma, as imagens combinam com as memórias de Santiago, que, como seus nobres, viveram do passado, em outros tempos. "Deslocado e fora de lugar até nos sonhos", diz Salles (SANTIAGO, 2006) sobre um poema de Santiago, "sua imaginação o levava a um mundo mais antigo e menos moderno, mais europeu e menos sul-americano".

O instante fílmico do documentário altera o real do sujeito filmado. Em interação com o aparato cinematográfico, o personagem se transforma e alcança uma verdade de cena irrepetível. Comolli (2008) afirma que, embora não sejam atores profissionais, essas pessoas estão encenando tanto quanto um ator, pois criam um discurso para (e em função da) câmera. Segundo o autor, todos sabem se colocar sob o olhar da câmera, criar histórias a partir dela. Brait (2006) defende que o personagem é um produto do enredo e da estrutura, indo além da simples representação de si (nesse caso empregando o sentido de reprodução fiel à pessoa em seu cotidiano).

Aquilo que o cinema filma, para Comolli (2008), é as pessoas em sua relação com o tempo de tomada, a realidade do instante fílmico. O cinema, assim como a fotografia, captura a realidade do que aconteceu aqui e agora, neste determinado lugar, e esse registro torna-se prova de sua existência no *mundo real*.

4. A INTERAÇÃO DIRETOR-PERSONAGEM E SEU EFEITO NA CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM

> No mesmo momento, em um mesmo espaço (unidade de tempo e de lugar de uma cena), encontram-se uma máquina (a câmera, a aparelhagem cinematográfica) e (pelo menos) um corpo (humano ou animal). Desse encontro nasce um registro único, não repetível, não simulável (COMOLLI; 2008, p.111).

Já falamos nos capítulos anteriores sobre a natureza da imagem-câmera e sobre como o aparato cinematográfico e a encenação interferem na construção do personagem e estimulam o improviso a partir das memórias desse sujeito que está diante da câmera. Neste capítulo, daremos ênfase à pesquisa da tomada e de como se desenrola a interação entre diretor e personagem, que representa o lado indeterminado do documentário e compõe, junto com a encenação, o conjunto da obra. Para Xavier (2010, p. 71), "a composição da cena e sua duração buscam potencializar a força do instante; produzir no encontro a irrupção de uma experiência não domesticada pelo discurso", utilizar o dispositivo narrativo e a encenação para chegar a uma representação do sujeito filmado que foge ao controle do documentário, mas que só existe em função dele.

O cinema é um ato de violência, onde enquadramos o sujeito, alteramos sua vida. Mas a transformação não se dá unilateralmente, aquele que filma também é olhado, provocado por seu interlocutor. A filmagem é uma relação dupla, uma "transformação mútua, recíproca, entre quem filma e quem é filmado", como afirma Comolli (2008, p.36). O instante fílmico mais valioso do documentário acontece quando as memórias do sujeito filmado, atualizadas na cena, transformam-se em um devir coletivo, fruto da interação desse sujeito com o sujeito-da-câmera, uma relação atravessada por uma câmera, que nunca é esquecida. Ao documentarista cabe controlar essa máquina e aproveitar sua função instigante para provocar ainda mais a cena a fim de gerar um acontecimento cinematográfico.

No encontro entre o acaso, que vem desse devir coletivo da cena, e a regra, o conjunto de elementos controlados pelo cinema, surge o documentário. O cineasta entrega-se à possibilidade de acontecimento na entrevista, sai para a filmagem sem um roteiro pronto, em busca de personagens que possam *render*, o que não significa que o cineasta sairá sem nenhum planejamento. Quando decide fazer um documentário, o diretor já estabelece uma série de regras a seguir (dispositivo narrativo), uma espécie de roteiro, mas que não define como serão as tomadas, apenas o que devem fazer para alcançar o objetivo do filme proposto.

Na questão do encontro, o documentarista deve levar em conta, porém, até onde pode ir para conseguir esses acontecimentos, o quanto pode provocar o personagem e o quanto daquela relação indeterminada ele pode tentar *prever* para precaver-se de um insucesso (MIGLIORIN, 2010, p. 15).

4.1. A ética interativa regendo os movimentos do documentário

Quando se trata de filmar o real, por mais que se tenha planejado um dispositivo narrativo, não se pode ter certeza do resultado das filmagens, pois o documentarista está refém daquela pessoa que está filmando, que, a partir do momento em que o coloca em cena, perde o controle sobre sua *mise-en-scène*. Ao lidar com a entrevista e o depoimento, a narrativa passa para a mão do personagem, que pode aceitar seu papel ou pode desistir do filme (COMOLLI, 2008). O documentário está sempre sob esse risco de não se fazer, ou do personagem não *render*[11].

O acontecimento cinematográfico é o produto dessa interação indeterminada dos corpos dentro da cena. Como afirma Diniz (2012, P. 44), "o acontecimento está no movimento, ele é a própria potência do devir", ou seja, o acontecimento é justamente essa indeterminação da cena, essa potência de ficção que todo personagem carrega e que o leva a produzir histórias a partir de suas memórias, atualizando suas potências na cena, quando em interação com o diretor.

Em *Santiago*, uma curiosa característica da encenação se destaca (talvez pela falta de movimentos em cena, ou mudanças de enquadramento): sempre há alguma barreira entre a câmera e o personagem (conforme se vê na Figura 5). Santiago nunca está perto da câmera, não há nenhum close de seu rosto. Em algumas cenas essa barreira é uma porta semi aberta, em outras é uma mesa, uma parede e até uma cortina - cena da dança das castanholas. Seguindo a lógica da encenação-construída, onde não há intervenção aparente do cinema na tomada e todo vestígio de encenação é apagado, tais elementos em primeiro plano passam a impressão de terem sido usados para que o cinema fique distante do personagem, que não haja nenhuma interferência: ele está ali, em seu cenário natural, e nós estamos aqui, espiando escondidos.

[11] Conceito usado por Migliorin (2010) para explicar a indeterminação do instante de filmagem, a possibilidade o filme não acontecer em função de o personagem não se desenvolver diante das câmeras.

Figura 5: Santiago está distante da câmera, afastado por uma porta

Outro sentido, porém, pode ser dado a esse posicionamento de câmera, um sentido que é reafirmado pelo narrador quase ao fim do filme. Se há uma barreira física entre Santiago e a câmera, podemos sentir essa barreira também na encenação. Salles mantivera-se distante de seu personagem, tanto fisicamente na cena quanto na postura da entrevista. Um distanciamento rígido, frio, onde vemos, muitas vezes, um diretor irritado com a atuação de seu personagem. Um diretor que em nenhum momento parece aberto ao acaso, a deixar seu personagem encontrar sua versão cinematográfica de si. A relação empregatícia que existira entre os dois na infância de João Salles ainda estava presente:

> Ao longo da edição entendi o que agora parece evidente: a maneira como conduzi as entrevistas me afastou dele. Desde o início havia uma ambiguidade insuperável entre nós que explica o desconforto de Santiago. É que ele não era apenas meu personagem, eu não era apenas um documentarista. Durante os cinco dias de filmagem, eu nunca deixei de ser o filho do dono da casa, e ele nunca deixou de ser o nosso mordomo (SANTIAGO, 2006).

Comolli (2008) desenvolve uma ideia complexa a respeito da construção do personagem na tomada. Para o autor, quando o personagem atinge certo nível de verdade na sua representação diante da câmera e passa a atualizar suas memórias na cena, produz outra imagem de si mesmo, uma imagem que não é rigorosamente semelhante à sua imagem no mundo externo à câmera. Uma fabricação que acontece em consequência da interação com o diretor e a cena, um sujeito Terceiro, que não é propriedade do corpo filmado, mas sim que

pertence à tomada e ao cinema, como imagem cinematográfica que é. Tal imagem pode ser diferente daquilo que é idealizado pelo sujeito filmado ao tentar construir a imagem que pensa ser a esperada pelo diretor/espectador, o que acaba sendo positivo para o filme, pois assim imagem torna-se autêntica.

> Dar-se à imagem que eu fabrico com o outro é precisamente dar o que eu não tenho, o que não é nem minha propriedade, nem minha posse, nem mesmo meu atributo. [...] Aquilo que se entrelaça no compartilhamento de uma filmagem é precisamente o que escapa tanto aos que são filmados quanto ao outro que os filma (COMOLLI; 2008, p. 155-157).

Quando se entrega à filmagem, o sujeito afasta-se de seu universo cotidiano para ser transportado e transformado em personagem, um ser que vai além do seu controle e que é parte integrante da cena que, sem algum dos seus elementos, não funciona como verdade fílmica. São eles: o personagem, o diretor (que, ao mesmo tempo em que controla as regras do jogo, também é controlado pelo filme), a cena e a câmera (COMOLLI, 2008). Segundo Comolli, aquele que aceita ser filmado, passa a pertencer ao filme e torna-se imagem. Passa a ser um corpo cinematográfico, uma alteração daquele corpo do mundo, que pertence à cena. Para ele, o documentário define-se como uma relação relativa, onde "perde-se uma identidade pré-fílmica de cada um, ganha-se uma alteridade, que é uma nova identidade, cinematográfica, isto é, irreconhecível ao olhar da primeira" (COMOLLI, 2008, p. 157), então o sujeito filmado não está se "perdendo" quando passa a ser personagem, mas sim sofre um processo de transformação, onde ganha novas perspectivas e um universo de possibilidades para suas histórias, sem nenhuma necessidade de corresponder à sua identidade pré-fílmica.

Se, ao tornar-se parte do filme, o personagem afasta-se de seu cotidiano, o que dizer de Santiago que, através do cinema, deixa de lado sua vida presente para recuperar memórias de mais de uma década? Não importam, para João Salles, as histórias mais atuais de Santiago, essas não têm conexão com a vida do diretor - esse é o verdadeiro tema do filme: as memórias de infância de Salles. O que interessa para ele é reconstruir o passado na casa da Gávea através das lembranças do antigo mordomo, uma figura notável da casa e que permeia as melhores memórias que Salles tem de sua própria infância.

Transportado pelo cinema, Santiago então retorna àqueles anos de trabalho na casa da Gávea que, para ele, era um palácio em Florença (Palazzo Pitti). A pedido de Salles, vai lembrando dos detalhes da vida naquela casa e reconstituindo um passado esquecido. Fica claro na montagem, quando Salles mostra as imagens de bastidor da filmagem (imagens que em geral são deixadas de fora do filme por mostrarem a encenação), que Santiago não tem

muito poder de escolha quanto às histórias que contará, pois quando tenta sugerir algo diferente, recebe uma negativa do diretor. Porém, algumas cenas escapam desse controle e, fugindo do assunto que começara falando, Santiago vai contando detalhes de sua personalidade, como as histórias de sua infância e de sua avó.

Como poderíamos afirmar que esse que vemos no filme é o Santiago, pessoa real de 80 anos que vive num apartamento no Leblon? Seria um tanto ingênuo e desatento, uma vez que o próprio diretor salienta ao longo do filme que manipulara as filmagens. O Santiago que vemos no documentário é um personagem criado dentro do contexto do filme e pertence àquele momento, na presença da câmera e do diretor - conforme a teoria de Comolli (2008) a respeito da construção de personagem. Essa característica, no entanto, não é nenhuma exclusividade do filme, pois como já vimos, o cinema sempre altera o personagem, sempre cria um ser Terceiro que pertence à cena. O que pode haver de diferente em *Santiago* é a construção do personagem a partir de uma relação pré-existente, a relação empregatícia entre filho do patrão e mordomo, como já mencionamos no segundo capítulo desta pesquisa. Salles afirma que *Santiago* é um filme intransferível, que só ele poderia tê-lo feito, mas isso não se difere de qualquer outra produção cinematográfica, uma vez que um filme sempre leva a impressão de quem o dirigiu. O que justifica essa afirmação é a construção de Santiago na cena, ao relembrar histórias antigas a partir da interação com o diretor, mas que, ao mesmo tempo, mantém uma postura de subordinado e de carinho pelo seu interlocutor; isso não aconteceria se fosse outro documentarista entrevistando Santiago, pois não haveria uma relação anterior para evocar tais memórias. Talvez a maneira como Santiago contasse suas histórias fosse diferente, mais distante daquelas emoções de sua relação com o filho do patrão (que era apenas uma criança quando morava na casa da Gávea), ou talvez ele falasse sobre outras histórias, mais recentes de sua vida. Não temos como saber que tipo de filme teria surgido se outro diretor tivesse assumido o lugar de Salles, mas sem dúvidas não haveria nessa relação o surgimento de memórias em coletivo como acontece entre os dois interlocutores de *Santiago*.

João Salles opta por uma montagem com caráter de autocrítica, mostrando um retorno ao material bruto de forma reflexiva e "arrependida". O diretor percorre as imagens filmadas mostrando seus direcionamentos na tomada e como se manteve distante de seu personagem, dando pouco espaço ao indeterminado; e então, na montagem, tenta recuperar as imagens (que já não poderia refilmar, uma vez que Santiago morrera) para transformar a *mise-en-scène* do filme de *encenação-construída* para uma *encena-afecção*. Neste processo de requalificação

das imagens, Salles narra não apenas sua evolução pessoal como documentarista, mas a evolução estilística de todo um gênero cinematográfico (RAMOS, 2012).

Alcançar uma identidade cinematográfica demanda uma relação sem preparo antecipado, que o cineasta e o sujeito filmado entreguem-se a essa relação que se instaura entre eles e a câmera assim que a filmagem começa (COMOLLI, 2008). "Tudo o que da personagem se revela vem de sua ação diante da câmera, da conversa com o cineasta e do confronto com o olhar e a escuta do aparato cinematográfico", afirma Xavier (2010, p. 67), pois o personagem é provocado a reagir na tomada por um sujeito-da-câmera que age de forma interventiva na entrevista. Esse diretor participativo, que Ramos (2008) chama de *sujeito-da-câmera intervencionista*, tem papel ativo e, em muitos casos, torna-se personagem da narrativa, podendo transformar a história e alterando o filme a ponto de tornar o documentário uma narrativa sobre si. Esse tipo de sujeito-da-câmera "interfere na constelação do acontecimento, age sobre a indeterminação, e a flexiona com o peso de sua ação, deixando sempre a marca da pegada da intervenção para o espectador" (RAMOS, 2008, p. 99).

> Quando assistimos a documentários participativos, esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira pela qual ele é representado por alguém que nele se engaja ativamente, e não por alguém que observa discretamente, reconfigura poeticamente ou monta argumentativamente esse mundo. O cineasta despe o manto do comentário com voz-*over*, afasta-se da meditação poética, desce do lugar onde pousou a mosquinha da parede e torna-se um ator social (quase) como qualquer outro. (Quase como qualquer outro porque o cineasta guarda para si a câmera e, com ela, um certo nível de poder e controle potenciais sobre os acontecimentos.) (NICHOLS, 2010, p. 154).

As intervenções do cineasta na filmagem, em geral, têm o objetivo de estimular o personagem a buscar suas memórias e transformá-las em verdades cinematográficas, ou seja, dar vida a essas histórias na tomada de uma forma tão autêntica que as torne verdadeiras por sua enunciação, não importando assim a correspondência com fatos históricos. Não há uma ligação com o antes e o depois, nem com outros sujeitos de seu cotidiano, apenas aquilo que é dito diante das câmeras e que ganha validade pela imagem-câmera e torna-se eterno e verdadeiro no cinema (XAVIER, 2010).

Documentários realizados a partir dessa proposta *participativa* não tentam esconder a encenação e o controle por parte do cinema sobre os personagens. Eles seguem a *ética interativa* proposta pro Ramos, que valoriza o documentário que mostra a construção do discurso sem a preocupação moral de como sua intervenção determinará os acontecimentos da tomada. Seguindo essa ética, o documentário está livre para se abrir à indeterminação do

acontecimento fílmico e flexionar o mundo na tomada de acordo com sua mensagem, pois ela "valoriza positivamente a intervenção ativa do cineasta na composição do documentário, assumindo sem véus as necessidades da enunciação" (Ibid, p. 37-38).

> Procedimentos metalinguísticos que revelam as condições de enunciação tornam-se figura: a exposição do dispositivo da tomada e sua circunstância (câmeras, microfones, refletores, equipes de filmagem, claquetes), o espaço físico da montagem e mixagem, os contratos firmados entre produção e participantes do documentário, as condições de recepção do documentário, etc. (RAMOS, 2008, p. 38).

Podemos enxergar no documentário participativo a negociação entre diretor e sujeito filmado, suas decisões quanto à cena, quais os assuntos que serão abordados na sequência, e como essa relação influencia no depoimento dessas pessoas entrevistadas. Essa negociação produz uma realidade que só existe em função da cena e que não seria possível conseguir se estivéssemos no lugar da câmera, visto que é produto da interação entre corpos e máquina (NICHOLS, 2010).

Em *Santiago* a direção de cena fica bastante clara na montagem. Já no começo do filme temos uma noção do *making off*: com uma tela preta, vamos escutando conversas entre a equipe do filme, que afina os detalhes de filmagem antes de começar. E então abre a imagem da cozinha do apartamento de Santiago, começando com uma grande claquete e a ordem de início de tomada. É a primeira cena em que aparece Santiago, após um longo prólogo do narrador mostrando cenas da casa da Gávea. Nesse prólogo, compreendemos de saída que se trata de um filme sobre João Salles, sobre sua infância. Santiago, o personagem, é um porta-voz das memórias, um narrador vivo daquele tempo passado na casa.

Escolher a cena da cozinha e mostrar todo o som da equipe para apresentar Santiago já é uma forma de dizer, de saída, que as imagens que serão mostradas na sequência não têm nada de inocentes, não têm nada de puras sobre o relato daquele sujeito que está sentado diante de uma equipe de cinema. Outro sinal de que está sendo dirigido é entregue logo em seguida: Santiago apresenta a cozinha, como pedido por Márcia, e sua máquina de escrever (provavelmente para ele o item mais significativo da cena, o objeto que mais o representa) e então não sabe mais o que dizer. Faz então um sinal para equipe como que perguntando "e agora?" e então segue contando sobre sua rotina na cozinha.

> Dirigi alguém na tentativa de fazer com que essa pessoa ficasse mais parecida com o personagem que eu julgava ser o verdadeiro Santiago. Olha só a quantidade de enganos, a começar pela ilusão de que existe a pessoa

> verdadeira, inequívoca: ‘Eis Fulano, ele é assim’ (SALLES, Entrevista Estadão.com.br, 2009).

Santiago é uma sequência agonizante de interrupções, repetições e ordens. Em alguns momentos, podemos sentir o desconforto de Santiago como se estivéssemos no lugar dele. Em outras, percebendo que não consegue se expressar, levanta a voz para sobressair-se às ordens. A cena das pinturas das Madonas e suas incansáveis repetições mostra a mudança na forma de narrar de Santiago *take* após *take*. Nas primeiras tomadas mostradas, fala devagar e carinhosamente de cada pintura, finalizando com orgulho. Com a repetição, no entanto, vai se perdendo em seu discurso, apressa a fala e diminui o entusiasmo. Não temos como saber qual daquelas tomadas fora feita primeiro, mas podemos sentir claramente a mudança de tom de uma para a outra. São sintomas da interferência pesada de Salles na cena, amostras do desconforto causado pela relação de poder entre eles. Se na montagem podemos ver essas repetições não é por uma “misericórdia” do cineasta, e sim por acreditar em uma nova forma de fazer documentário que considera mais *honesta* a intervenção escancarada do que uma tentativa de montagem objetiva.

> A montagem de 2005 nos deixa ouvir as instruções em off: “agora, Santiago, você levanta, fica um pouco nessa posição, pensa na sua avó, na minha mãe”; “agora conta a história do embalsamador”; “fala de novo sem citar meu nome”; “volta para baixo”; “vamos fazer de novo” etc. (RAMOS, 2012, p. 39)

4.2. A verdade do depoimento: atualização das memórias do personagem na cena

Crônica de um verão (1961), filme de Jean Rouch e Edgar Morin, é um claro exemplo da lógica interativa, pois os dois diretores franceses participam ativamente do filme, e aparecem em diversas cenas conversando com os personagens sobre como farão as tomadas. No filme, moradores de Paris no verão de 1960 contam histórias de suas vidas, opiniões, sentimentos, e são colocados para interagir uns com os outros diante da câmera. Ao final do filme, os diretores reúnem os personagens em uma sala de cinema e fazem uma exibição do filme já montado. O resultado é um debate reflexivo intenso acerca da encenação e da “falsidade” das representações uns dos outros.

Talvez a cena mais emblemática de *Crônica de um verão* para falar sobre a encenação seja a que Marcelline Loridan narra sua passagem por um Campo de Concentração. Rouch e

Morin planejaram a cena com ela, deram-lhe um gravador de som e pediram-lhe que contasse suas histórias caminhando. A câmera então a segue em dois longos planos, um enquanto atravessa a Place de la Concorde (Praça da Concórdia) e outro no antigo mercado Les Halles. Marcelline, então, desenvolve o seguinte monólogo:

> A Praça da Concórdia está vazia. Vazia como a 20, 15 anos atrás, não lembro bem. "Você vai ver, nós vamos voltar para lá, trabalhar nas fábricas. E nos veremos nos domingos", dizia papai. E você costumava me dizer "você é jovem, você voltará. Eu nunca voltarei". E aqui estou eu, na Praça da Concórdia. Eu voltei, você ficou. Nós já estávamos lá há seis meses quando te encontrei. Nós nos jogamos nos braços um do outro. E então aquele oficial podre da SS me bateu na sua frente. Você disse "ela é minha filha, é minha filha!". Ele então bateu em você. Você tinha uma cebola em sua mão. Você colocou-a na minha e eu desmaiei. Ah, papai... quando eu te vi, você me perguntou "e mamãe? E Michel?", você me chamou de "sua garotinha". Eu estava quase feliz por ter sido deportada, eu te amava tanto. Ah, papai, papai... eu gostaria que você estivesse aqui agora. Quando eu voltei, era velha, foi difícil. Eu vi todos eles na estação, mamãe, todo mundo. Eles me beijaram, e meu coração parecia uma pedra. Foi Michel quem me comoveu. Eu disse "você não me conhece?", ele disse "sim, eu acho. Eu acho que você é Marceline". Ah, papai... [trecho de tradução livre] (CRÔNICA DE UM VERÃO, 1961).

Nesta cena, Marcelline revive a comovente memória de sua deportação como judia para um campo de concentração e o encontro com seu pai. Não temos como saber se essas memórias são reais, se a personagem realmente teve esses diálogos com seu pai. Mas essa confirmação não importa para o cinema. O que importa é que, quando os diretores a pediram para falar sobre a experiência no campo de concentração, ela escolhera falar aquelas palavras. E as viveu com tanta sinceridade na cena, está tão absorta no seu personagem, que a experiência torna-se verdadeira no cinema. Segundo o questionário respondido por Marcelline, ao fim do filme, para Rouch e Morin, ela se colocou em situação, escolheu um personagem para interpretar "na medida das possibilidades do filme, um personagem que é ao mesmo tempo um aspecto de uma realidade de Marcelline e também um personagem dramatizado criado por Marcelline" (DA-RIN, 2004, p. 155).

Escolhemos esta cena para falar sobre a encenação e a estilística participativa porque nela fica claro o quanto o cinema provoca o acontecimento, o quanto sua presença altera a realidade. O relato de Marcelline pode até ser inventado, mas nada teria acontecido se não fosse pela presença da câmera e a direção dos cineastas. "Se tivessem esperado que tudo acontecesse por si mesmo, para então observar, nada teria acontecido", afirma Nichols (2010, p. 156).

Migliorin defende a virtualidade do depoimento no documentário. Para o autor, o que prende o espectador é a possibilidade de criação, essa potência de ficção que as histórias apresentam; o personagem se inventando com o filme, produzindo virtualidades que não pertencem nem a ele e nem ao diretor e que se atualizam na cena. Tais identidades, que se produzem na cena, estão sempre em vias de desaparecer, pois o "sujeito, no filme, produz uma fala até então desconhecida, constrói uma ideia, transforma sua memória, inventa um corpo" (MIGLIORIN, 2010, p. 17).

Após a morte de Santiago, Salles culpa-se por ter perdido "a oportunidade de extrair de Santiago um depoimento que revelasse a expressão mais funda de seu ser" (RAMOS, 2012, p. 38). Para compensar sua filmagem clássica e distante, o diretor adota, na montagem, uma estilística interativa com tom de autocrítica. Como não é mais possível refazer as filmagens e deixar o personagem se desenvolver, a maneira encontrada por Salles para "salvar o filme" é buscar no material bruto uma indicação de Santiago sobre sua *auto-mise-en-scène*, buscar o personagem que ele estava tentando mostrar para o diretor. Na montagem de 2005, Salles busca acontecimentos fílmicos que, preso à lógica clássica, não vira na época das filmagens. "Surge então um Santiago denso, nos falando do mundo fascinante de duques, duquesas e nobres cortesãos que, na história da humanidade, ele teve o cuidado de descrever em milhares de folhas guardadas num armário" (Ibid, p. 42), um mundo a que Santiago se entregou e que o mantinha vivo.

No documentário, apesar de seu suposto compromisso com a verossimilhança do mundo, o personagem está livre da obrigação de ser ele mesmo, de corresponder a expectativas de uma personalidade pré-fílmica. Como afirma Xavier (2010, p. 72), "seja o que for que resulte como imagem, ninguém precisará confirmar expectativas ou desmentir-se em outra cena, em outra ação", afinal, como já afirmamos anteriormente, o documentário é o espaço para o improviso. E, neste caso, o papel do documentarista é dar espaço para a *mise-en-scène* do personagem, interagindo com ele, mas dando tempo para que as histórias se desenvolvam, "[...] para fazer emergir a auto-exposição e, na melhor das hipóteses, um conhecimento de si produzido pela troca em que, mesmo efêmero, se define esse 'nós'" (Ibid, p. 75). Qualquer ação do cineasta que contradiga a história contada pelo personagem quebrará a relação que se construía na tomada e desaparecerá a verdade daquele depoimento (sua autenticidade na tomada), pois o personagem dar-se-á conta de sua presença na cena e perderá sua fantasia.

> Para mí no están mortos! Porque io todo o tempo converso con eles, no? Sobretodo a fim de semana, io los ventilo, los pongo ao sol, eles tomam ar... No tomam nada más que eso, no? Entonces converso con eles todos... Apesar de tantas línguas, de tantos idiomas distintos, eles me comprenden. Io los adoro, porque durante tantos años io escrevi, los escrevi dentro de mí, e los escrevo ainda, sobretodo las dinastias... [...] Ah, aí está, vê? Este sonido, este relógio de más de cién anos, él dá vida, conserva, los conserva vivos... los conserva vivos y frescos para mí! Porque él, con sus campanadas, les dá vida. Eles dormem ao pé de mi cama. E, repito, una vez por semana io converso con elos, los ventilo, los passeio... los passeio por el apartamento. E con eles... Eu moro completamente só, pero no estou só porque estou rodeado de esta gente, no? (SANTIAGO, 2006).

Nesta passagem de *Santiago*, o personagem fala sobre o quanto aquele material significa para ele, todo seu carinho por aquelas fichas. Segundo ele, os nobres são sua companhia e conversam com ele, que enquanto os conservar, não estarão mortos. Perceber que esse relato de Santiago foge da verdade histórica é fácil, mas é preciso ter cuidado para não julgá-lo como um desatino ou como uma mentira. Embora não seja possível (fora do cinema) que papéis escritos conversem e que mantenham vivas pessoas que já morreram há séculos, isso não significa que não seja real para ele, em um mundo fantástico. Santiago visualizava a casa da Gávea como um palácio florentino, imaginava-se em meio a nobres, e essa era a verdade para ele. Então como poderíamos dizer o contrário?

Ele está em cena e acredita no que está dizendo, a verdade daquela cena, daquele personagem é essa. Nada pode ser mais autêntico para o cinema do que o relato do personagem na cena, não importa a correspondência com a vida cotidiana daquele personagem, com a veracidade histórica dos fatos que narra no cinema. Não importa se é verídico, se é possível, se é possível comprovar. Essa não é a função do documentário. Se Salles interrompesse Santiago, confrontasse sua história e pedisse provas, ou simplesmente ridicularizasse o delírio, o personagem se perderia e a cena ficaria enfraquecida. Embora Salles afirme na narração que na época não dera a importância merecida ao que Santiago estava querendo dizer, ele ao menos teve a sensibilidade de não interrompê-lo.

> Desconfio que Santiago tinha uma concepção de morte parecida com a dos gregos. Enquanto a memória persistisse, a vida também persistiria. Morrer era ser esquecido. Por isso ele se lembrava, até mesmo em voz alta. Se estou certo, então não importa se a gente acredita nisso. Ele acreditava (SALLES, Entrevista Estadão.com.br, 2009).

Se envelhecera sozinho num pequeno apartamento, se o mundo lhe fazia pouco sentido, ao menos Santiago escapava daquela realidade para um mundo fantástico, onde

estava cercado de nobres e personalidades notáveis de todos os tempos, que o faziam companhia e alegravam seu dia. Um personagem que vivia do passado, sem dar muita importância ao que acontecia no presente. “Aquelos son todos mis amigos, me acompaham, E como io vivo el passado, a mí no me afecta para nada. Por mí puede cair el céu... que no me interessa más nada! A mi edade? Nada.” (SANTIAGO, 2006), diz Santiago, já conformado com sua solidão.

A cena cinematográfica se produz, segundo Xavier, a partir de uma *filosofia do encontro*, que exige uma disposição e abertura para o diálogo e uma composição de cena que provoquem o acontecimento. “O conhecido efeito catalisador do olhar do cinema na gestação da fala inesperada deve chegar à sua potência máxima, de modo a compensar a assimetria dos poderes”, diz o autor (XAVIER, 2010, p. 68), referindo-se à assimetria de poderes entre cineasta e personagem. Embora o documentário participativo busque, supostamente, amenizar essa assimetria, sugerindo uma relação horizontal entre os corpos na cena, isso é uma ilusão. Sempre há um descompasso entre os poderes dentro da tomada, pois o personagem estará cercado de elementos que o provocam e conduzem, “porque, afinal, há a montagem, o agenciamento, o contexto; e há a *mise-en-scène* (um espaço, uma cenografia, um enquadramento, um 'clima', uma disposição dos corpos que condiciona o registro da fala)” (Ibid, p. 68).

De fato, a relação que se estabelece por intermédio da câmera é inevitável, como já vimos em Ramos (2008). Sabendo disso, o documentarista pode aproveitar-se da função catalisadora da câmera a fim de instigar o personagem ainda mais, utilizar a câmera como peça-chave da cena sabendo seu poder como produtora de acontecimentos (XAVIER, 2010). Embora a consciência do efeito da câmera e sua utilização para provocar acontecimentos seja um hábito comum do cinema, são raros os filmes que expõem sua encenação, que revelam ao espectador a presença do equipamento. Em geral, são filmes documentários modernos que exploram tal efeito como forma de fortalecer a verdade cinematográfica, desmistificando o caráter objetivo da máquina.

“Num dos seus filmes, o cineasta Werner Herzog diz que muitas vezes a beleza de um plano está naquilo que é resto, no que acontece fortuitamente antes ou depois da ação. São as esperas, o tempo morto, os momentos em que quase nada acontece” (SANTIAGO, 2006). Muitas vezes, a expressão do personagem está nesses momentos, em que espera pela próxima tomada, que espera um ajuste de equipamento, enquanto fica ali, pensando em seu discurso. João Salles identifica essas imagens no material bruto de *Santiago* e, ao perceber a riqueza de seu personagem, reúne esses *restos*, imagens vazias de narrativa entre uma tomada e outra. Já

é tarde para voltar atrás e buscar esse personagem na entrevista, mas revelando esse *fazer* do documentário, essas imagens que geralmente ficam escondidas no material bruto, podemos ver Santiago de uma maneira diferente. Um silêncio, um olhar perdido, uma dança das mãos... são cenas em que nada era esperado do personagem, e que ele simplesmente está lá se expressando. Seria ingênuo dizer que nessas cenas podemos encontrar a expressão "pura" de Santiago, pois, como já vimos, essa expressão é inalcançável, mesmo longe das câmeras. As pessoas sempre projetam uma imagem de si mesmas, que difere de uma situação social para outra, mas não há uma que se possa chamar de a "expressão pura" do ser. Essas imagens de quando o personagem não achava que estava sendo filmado não são uma expressão pura do sujeito Santiago, mas sim uma imagem preparada por ele para aqueles que estavam interagindo com ele naquele momento. Sua representação se amplifica diante da câmera, mas sua imagem é sempre uma representação, sempre uma fabricação para alguém, seja para o público, seja para a equipe de filmagem.

"Desses restos, talvez o mais revelador seja aquilo que se diz a um personagem antes de toda ação, e que seria, para sempre, o segredo do filme", continua o narrador, referindo-se àquelas imagens que revelam o segredo do cinema: o corte, a repetição e a direção. Mostrá-las em cena é deixar bem claro ao espectador: *desconfiem do que estão vendo*. Salles desmascara o documentário e transforma seu ponto fraco em um ponto forte do filme: a encenação. Como afirmam Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2011, p.77), João Salles faz o que "raras vezes na história do documentário um cineasta explicitou de tal maneira segredos que ficam, na maior parte dos casos, perdidos no material não usado dos filmes".

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos esta pesquisa querendo desvendar a natureza do documentário, inocentemente tentamos compreender como era possível encontrar o real do sujeito filmado, aquela personalidade que corresponderia à do sujeito longe das câmeras. Embora já soubéssemos que esse real era inalcançável, pois todas as pessoas representam um personagem em diferentes contextos sociais, o que só era amplificado pela presença do aparato cinematográfico. Ainda assim insistimos na busca do real que acreditávamos ser capaz de esconder-se nas "frestas" da cena, um real que escapava ao controle e aparecia no filme.

Ao longo do estudo, encontramos algumas respostas diferentes do esperado e, com um embasamento consistente, abandonamos essa busca que, desde seu princípio, já se mostrava fracassada. Não demorou muito para que compreendêssemos que o real do mundo histórico não existia no cinema. Se havia uma realidade possível no cinema a perseguirmos, seria o do instante da filmagem, a autenticidade de tudo que acontece diante das câmeras e que ganha status de realidade por sua existência naquele instante, distanciado da realidade do mundo histórico e de qualquer representação objetiva do mundo. Não que o documentário fugisse da referência histórica, mas afastava-se por ser uma representação subjetiva, e não reprodução objetiva dessa realidade histórica. Com esse novo objetivo em mente, seguimos na trilha de autores estudiosos do cinema para encontrar os elementos que compunham esse instante cinematográfico.

Foi em Comolli (2008) que encontramos a primeira pista: o documentário se faz quando, em um mesmo espaço, uma máquina e corpos encontram-se, produzindo um registro único. Por espaço compreendemos a cena, por máquina, o equipamento de filmagem, iluminação e captação de som, e por corpos, o diretor e seu(s) personagem(ns). A partir da definição desses elementos, o próximo passo era encontrar o que interferia nessa cena para alterar a representação do personagem. Se havia uma cena, onde o sujeito filmado interagia com outro sujeito diante de uma máquina, não restavam dúvidas de que tal cena influenciava-o a construir um personagem.

Levamos mais tempo, mas por fim entendemos que a interferência da cena no personagem não era uma característica negativa do documentário e então pudemos abrir nossa mente para conceitos como encenação e construção de personagem. Se já havíamos aceitado a condição de que a única verdade possível no documentário era a da cena, aceitar que mesmo

aquele cinema que parecia tão *livre*, tão entregue ao personagem, também respondia a uma série de regras foi mais difícil. Não parecia fazer sentido que, a fim de instigar uma fala do personagem, o documentarista se baseasse na encenação, pois tal artifício parecia ser uma prisão para esse encontro.

O conceito de encenação, porém, tornou-se o centro da pesquisa e desvendá-lo era essencial para compreender o documentário. Iniciamos, assim, um estudo sobre o conceito, buscando autores que auxiliaram no desenvolvimento da pesquisa. Definimos como encenação tudo aquilo que pertence ao fora de quadro do cinema, incluindo nesse conceito a máquina, os sujeitos-da-câmera e todo o processo de construção de cena (para onde olhar, como se movimentar, quando falar, etc.). O conceito de encenação evoluiu ao longo da história do cinema, e concluímos que a forma mais usada no documentário contemporâneo é aquela que busca uma interação aberta com o espectador, ou seja, não mais esconder seus métodos de filmagem, e sim usá-los a favor do filme de forma a intensificar a credibilidade daquilo que é mostrado. O que ainda continuava incerto era como esses elementos interferiam na construção do personagem, qual era a explicação para isso.

Para isso, foi necessário entender o processo de popularização da imagem-câmera, principalmente em consequência do surgimento da televisão, e como essa popularização causou o desenvolvimento de um *saber midiático*, ou seja, um conhecimento generalizado sobre o que representa ser filmado, saber que, ao estar diante de uma câmera, sua imagem será registrada e tornar-se-á pública. Portanto, ao perceber que, a partir do cinema, sua imagem e seu discurso serão recebidos por espectadores, aquele sujeito que está diante das câmeras tende a amplificar seu personagem.

Se já interpretamos um personagem no nosso cotidiano, assumindo a personalidade que achamos que mais se adéqua ao nosso ambiente de trabalho, casa, faculdade, família, etc., a câmera só poderia acentuar essa "atuação", pois a mensagem poderá ser distribuída para um número infindável de pessoas e a imagem ficará imortalizada no filme. Assumindo, então, que a construção do personagem na cena cinematográfica é autêntica, fomos em busca de outro elemento que interfere nessa representação: a entrevista. Consideramos que essa interação entre os sujeitos é fundamental para o tipo de documentário que estávamos interessados em analisar: aqueles que baseiam-se em relatos de sujeitos não-atores, em seu ambiente cotidiano, e formados basicamente dessas entrevistas, sem ação.

Nessa busca, percebemos que nossa impressão se confirmava, a interação era um dos pontos mais importantes na formação de documentários dessa natureza, mas o que descobrimos na pesquisa foi além: o fruto dessa interação atravessada pela máquina era um

ser Terceiro, que deixava de pertencer ao sujeito filmado e passava a pertencer exclusivamente à cena, ao filme. O personagem, com suas características próprias e que só surge em função da tomada, é um ser imaterial e único, que é impossível repetir (pois mesmo que se faça outra filmagem, a cena já não será mais a mesma, e o resultado será o surgimento de um novo personagem, diferente do outro) e que não seria alcançável fora do cinema. A descoberta desse fenômeno foi fundamental para a compreensão da natureza do documentário e como acontecia a construção do personagem na cena.

Para encontrar na prática o que aprendemos com a pesquisa teórica, selecionamos um filme para analisar. Ao assistir *Santiago* tivemos certeza que seria a escolha ideal para pesquisar, pois trazia em sua história todos os elementos que buscávamos: a construção de personagem, a encenação e a entrevista. Um filme comovente sobre o amadurecimento de um documentarista e uma narrativa sobre a passagem do tempo, que traz o personagem Santiago para o centro da crítica a uma forma de documentário "ultrapassada".

É um documentário em que, diante da impossibilidade de refazer um erro de filmagem, o cineasta utiliza a montagem para transformar a estilística do filme, e coloca diante do público a reflexão sobre a intervenção: até onde deve ir o documentarista a fim de registrar um acontecimento. Sua intenção pode ser mercadológica, em querer transformar *Santiago* em um documentário com estilo mais moderno, mas a reflexão do filme é interessante e válida, pois é preciso avaliar o papel do documentarista na relação com seu personagem e o quanto a intervenção altera esse personagem. Em *Santiago* pudemos verificar também o *saber midiático* do sujeito filmado e a consciência do poder que a câmera supostamente tem de eternizar as imagens. Santiago, que de certa forma, sempre acreditou na imortalidade através da imagem, vê no cinema a forma de garantir a continuidade de suas fichas biográficas (que se perderiam quando ele morresse) e ainda de imortalizar sua própria imagem e suas memórias. O filme fez seu "embalsamento", como ele afirma.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação.** Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

AVELLAR, José Carlos. A câmera lúcida. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaios no real**. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

BALTAR, Mariana. Cotidianos em performance: *Estamira* encontra as mulheres de *Jogo de Cena*. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaios no real**. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

BENTES, Ivana. Deslocamentos subjetivos e reservas de mundo. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaios no real**. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BRAIT, Beth. **A personagem.** São Paulo: Ática, 2006.

CANDIDO, Antonio. A personagem do Romance. In: CANDIDO, Antonio (org.). **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 1995.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Humanitas, 2008.

CRÔNICA DE UM VERÃO. Jean Rouch e Edgard Morin. 1961 (85 min). Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=7XO4CyTIjgo&feature=relmfu. Acessado em 10 de novembro de 2012.

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

DINIZ, Felipe. **O Jogo de Cena de Eduardo Coutinho**: Entre a estrutura e o acontecimento [dissertação]. Porto Alegre (RS): Universidade Federal do Rio Grande do Sul; 2012.

FELDMAN, Ilana. Na contramão do confessional: o ensaísmo em *Santiago, Jogo de Cena e Pan-Cinema Permanente*. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaios no real**. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

FRANÇA, Andrea. Cinema documentário e efeitos de real na arte. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaios no real**. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2007.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

MIGLIORIN, Cezar. Documentário recente brasileiro e a política das imagens. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaios no real.** Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

_____. **Santiago, de João Moreira Salles (Brasil, 2007)**. Revista Cinética. Disponível em http://www.revistacinetica.com.br/santiagocezar.htm. Acesso em 17 de outubro de 2012.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2010.

PEREIRA, Miguel. A representação da política no documentário brasileiro. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaios no real**. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

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

_____. A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. In: **Rebeca** – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e do Audiovisual, São Paulo, n. 1, p. 16-53, jun. 2012. Disponível em http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/rebeca_1_1.pdf. Acesso em 06 de novembro de 2012.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio (org.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

SALLES, João Moreira. Prefácio. In: DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

_____. Entrevista concedida a Lucas Guratti. **Tela Brasil**. 02 de dezembro de 2009. Disponível em http://www.telabr.com.br/noticias/2009/12/02/entrevista-com-joao-moreira-salles/. Acessado em: 17 de outubro de 2012.

_____. Entrevista concedida a Rafael Urban. **Juliette Revista de Cinema**. 11 de dezembro de 2010. Disponível em http://www.julietterevistadecinema.com.br/Blog/Blogger2/2010/12/11/b971877b-46bf-45be-9d0b-2d9a8d321916.aspx. Acessado em: 17 de outubro de 2012.

_____. Entrevista concedida a Luiz Zanin. **Estadão.com.br**. 07 de abril de 2009. Disponível em http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/title-519/. Acessado em: 17 de outubro de 2012.

SANTIAGO. João Moreira Salles. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2006, 1 DVD (79 min).

XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaios no real**. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.