

MUDANÇAS DE ROTA: QUANDO O DIRETOR SE TORNA PERSONAGEM DE UM DOCUMENTÁRIO

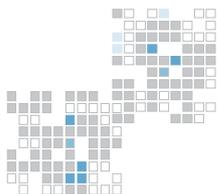
CHANGES OF ROUTE: WHEN THE DIRECTOR OF A DOCUMENTARY BECOMES A CHARACTER HIM/HERSELF

CAMBIOS DE RUTA: CUANDO EL DIRECTOR SE CONVIERTE PERSONAJE DE UN DOCUMENTAL

Bertrand de Souza Lira

■ Graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal da Paraíba com especialização em Metodologias da Comunicação. Mestre em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da UFPB. Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte com a tese "Luz e Sombra: uma interpretação de suas significações imaginárias nas imagens do cinema expressionista alemão e do cinema noir americano." É professor efetivo do Departamento de Mídias Digitais e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB (disciplinas ministradas: Estética do Som e da Imagem, Argumento e Roteiro, Oficina de Vídeo I (Realização de documentário). É coordenador do Grupo de Estudos, Pesquisa e Produção em Audiovisual (Geppau).

■ E-mail: bertrandslira@hotmail.com



RESUMO

Nosso propósito é discutir as mudanças de percurso no modo de representação originalmente adotado no processo de realização de um documentário, analisando dois casos em que o diretor passa de observador a personagem, numa abordagem nitidamente performática, e em alguns momentos também reflexiva, como podemos identificar no curta-metragem *Oferenda* (Ana Bárbara Ramos, 2011) e no longa-metragem *Santiago* (João Moreira Salles, 2007).

PALAVRAS CLAVE: DOCUMENTÁRIO; MODOS DE REPRESENTAÇÃO; DOCUMENTÁRIO PERFORMÁTICO.

ABSTRACT

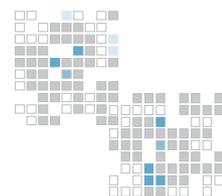
Our purpose is to discuss changes of route in the mode of representation originally adopted in the process of making a documentary, analyzing two cases in which the director turns from observer into character, in a distinctly performative approach, as well as certain reflective moments, as we can identify in the short film *Offering* (Ana Bárbara Ramos, 2011) and in the feature film *Santiago* (João Moreira Salles, 2007).

PALAVRAS-CHAVE: DOCUMENTARY; MODES OF REPRESENTATION; PERFORMATIVE DOCUMENTARY.

RESUMEN

Nuestro propósito es discutir los cambios de ruta en el modo de representación adoptado originalmente en el proceso de realización de un documental, analizando dos casos en los que el director pasa de observador a personaje, en un enfoque nítidamente protagónico - también reflexivo en algunos momentos - como podemos identificar en el cortometraje *Oferenda* (Ana Bárbara Ramos, 2011) y en el largometraje *Santiago* (João Moreira Salles, 2007).

KEYWORDS: DOCUMENTAL; MODOS DE REPRESENTACIÓN; DOCUMENTAL PERFORMATIVO.



Introdução

No processo de realização da maioria dos documentários, o diretor sempre deve contar com a imprevisibilidade no corpo a corpo com o real, no entanto, planeja suas filmagens sem desejar mudanças bruscas de rumo no que concerne ao tema e às estratégias de abordagem empregadas. Os manuais de roteiro de documentário estão começando a surgir, timidamente, é certo, mas são categóricos em apresentar modelos para a escrita de propostas, argumento e tratamento de um projeto para um filme documental, onde possamos “visualizar” a ordem das sequências e seu tratamento visual e sonoro (Puccini, 2009; Rabiger, 2011). Seguem modelos propostos por editais como o DocTv da TV Cultura/Governo Federal e o Rumos Culturais do Instituto Itaú Cultural. São sugeridas a eleição e a descrição de objetos, justificativas e a simulação das estratégias de abordagem na captação e edição de imagens. Em resumo, o realizador deve pensar no controle da obra em seus múltiplos aspectos e etapas. No entanto, tais manuais estão sempre enfatizando a tensão do embate com o real e suas eventualidades. O que acontece, então, quando há uma mudança radical nas formas de abordagem em pleno processo de realização?

Cotejamos aqui dois documentários: *Oferenda* (Ana Bárbara Ramos, 2011), uma produção pa-raibana de aproximadamente 17 minutos de duração, e *Santiago – Uma reflexão sobre o material bruto* (João Moreira Salles, 2007), 79 min., Rio de Janeiro. Em ambos, seus diretores passaram de observador a personagem durante o processo de realização, mudando a estratégia de abordagem original. Em *Oferenda*, observativa, em *Santiago* participativa, segundo a classificação proposta por Nichols (2005), para um modo de representação performático em ambos.

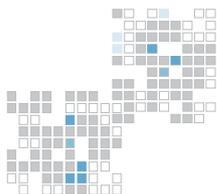
Fazemos uma apropriação aqui das seis categorias propostas por Bill Nichols que dão conta das diversas possibilidades de representação do real. O autor faz um inventário das estratégias utiliza-

das pelos documentaristas ao longo da história do gênero documental na abordagem do mundo histórico: os modos expositivo, poético, participativo, observativo, reflexivo e performático que, segundo Nichols (2005 p.135), “funcionam como subgêneros do gênero documentário propriamente dito”.

Além do modo performático, abordaremos, de forma breve, os outros cinco modos de representação do real. Pretendemos, assim compreender as estratégias do modo performático cotejando-as com o conjunto de ênfases e consequências dos outros modos de abordagem da realidade. Nichols enfatiza que um ou outro modo pode se apresentar como o modo dominante em um documentário, mas também lançar mão na sua construção de convenções estilísticas de outros modos.

Um modo dominante de representação que se apresenta num determinado período histórico não apaga os modos precedentes. O “documentário clássico”, que nasce com o documentário nos anos 1920 do século passado, lança mão dos procedimentos expositivos de abordagem do real. É dos seis modos, entre os que vão surgir depois, o que mais explicita sua voz argumentativa, isto é, seu discurso retórico na busca de convencimento e persuasão. Com o uso dominante da voz *over* (comentário em voz de Deus) ou locução, organiza as imagens em função de um discurso previamente elaborado. Sua tônica é o convencimento, a construção de um ponto de vista inequívoco sobre determinado aspecto do real. O modo expositivo chega aos nossos dias com suas estratégias largamente utilizadas, sendo o mais difundido na realização de documentários.

Contemporâneo do documentário expositivo e das vanguardas artísticas, o documentário poético extrai do mundo histórico as imagens plásticas que vão compor sua matéria-prima, enfatizando, conforme afirma Nichols (2005, p.138), “mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas. O elemento retórico continua pouco desenvolvido”. Como



O curta-metragem *Oferenda*, ao contrário do longa *Santiago*, não dá nenhum indício da guinada que sofrerá no seu decorrer.

acabamos de fazer aqui com os modos expositivo e poético (pioneiros nas diversas formas de investidas sobre o real), vamos tratar de brevemente os demais modos de abordagem, nos detendo mais naqueles modos que interessam para a presente análise.

Os documentários *Oferenda* e *Santiago*, aqui analisados, se tangenciam em dois momentos: ambos tinham propostas diferentes de representação e foram igualmente interrompidos durante o processo e, tempos depois, retomados com a decisão dos diretores de incorporar as próprias vivências como problemática de suas obras. João Moreira Salles inicia seu filme em 1992 sobre Santiago, o ex-mordomo da família, interrompe as filmagens e volta a trabalhar o material bruto em 2005, desta vez como personagem do filme, refletindo sobre o quê e o como havia filmado, a relação de poder entre diretor e personagem e sobre o próprio fazer documentário.

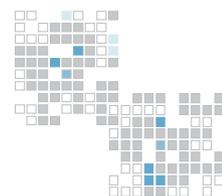
Ana Bárbara Ramos, por sua vez, tinha o propósito de documentar o universo das religiões afro-brasileiras: “A ideia era fazer um filme sobre Iemanjá, as cores azul e branco, o universo do candomblé e da umbanda, mas para não ficar muito genérico, escolhi um personagem e a partir dele iniciar a história.” (Ramos, 2013). Nos festejos de Iemanjá de 2008, a diretora dá início às gravações no terreiro de um mestre-de-obras (e pai-de-santo) que havia contratado para um serviço temporário na reforma de sua casa. Interrompe o trabalho e só retoma as gravações no ano seguinte, na mesma data (8 de dezembro), agora como personagem também do seu próprio documentário. Essa reviravolta não estava nos planos dos diretores na primeira fase das filmagens.

O modo de representação nomeado performático por Nichols (2005), para Ramos (2008) “ética modesta”, enfatiza, em forma de diário e tom auto-

biográfico, a subjetividade e a dimensão afetiva do realizador nas suas asserções sobre o real, mais do que em qualquer outro modo de abordagem. Assim, vamos tentar identificar essa estética/ética performática nos documentários *Oferenda* e *Santiago* relacionando seus fundamentos com outro modo de abordagem do real, o documentário reflexivo, pela proximidade dessas estratégias. A ética reflexiva lida com a veracidade da própria representação, expondo ao espectador métodos e escolhas empregados no trato com o real. Esses dois modos de abordagem, presentes nos filmes supracitados e objetos de nossa reflexão, serão discutidos à luz das teorias documentárias contemporâneas.

O curta-metragem *Oferenda*, ao contrário do longa *Santiago*, não dá nenhum indício da guinada que sofrerá no seu decorrer. Até os seus primeiros onze minutos, o que assistimos é um documentário que mostra de forma distanciada seu personagem, o mestre-de-obras Vando, identificado com uma legenda na sua primeira aparição bem no início do filme. Nas demais cenas, o personagem se mistura com outros personagens no “ritual de obrigação” no seu próprio terreiro que antecede a ida do grupo ao mar para fazer oferendas a Iemanjá pelo seu dia. Até aí, Vando é o único personagem identificado. A câmera registra tudo em recuo, num modo tipicamente observativo, não há diálogos e nem depoimentos. A única voz que se ouve é a de uma mulher, em *off*, conclamando o grupo a uma oração antes do ritual, depois no ônibus anunciando a chegada à praia e, finalmente, uma voz *over*, a do locutor da festa.

O documentário observativo propõe uma observação espontânea da experiência vivida, abrindo mão do controle hegemônico exercido noutros modos de representação do real. No entanto, por trás dessa “observação espontânea”, há uma série



de procedimentos deliberadamente adotados pelo realizador na construção do seu ponto de vista sobre o mundo histórico que vai da escolha do tema e dos fragmentos da realidade a serem registrados pela câmera à seleção e ordenação desse material na montagem.

A mudança na forma de tratamento do real em *Oferenda* se dá depois de onze minutos, quando a imagem de dois devotos levando um barquinho com flores e oferendas para o mar “salta” para a mesma imagem, agora na tela de dois monitores de uma ilha de edição, onde a diretora (ainda não identificada) e o editor do documentário trabalham. A legenda informa “Ano da Graça de 2010, 08 de dezembro – Parayba/PB”. Há um corte para a imagem de um drive que expulsa um disco e, em seguida, para uma mão feminina que escreve “Oferenda” diretamente na mídia. Na cena seguinte, a diretora-personagem é identificada com a legenda “Ana” em superposição. A câmera agora acompanha a personagem Ana à praia de Tambaú, na cidade de João Pessoa, onde a festa de celebração à Iemanjá acontece.

Sobre as imagens de Ana seguindo seu trajeto, uma voz *over* narra: “Eu conheci Vando em 2009 quando ele fazia reforma da minha casa como mestre-de-obras. Depois de algumas conversas, ele me contou que era pai de santo e aí descobrimos uma predileção em comum por Iemanjá.” De uma estratégia de abordagem até então observativa, o filme passa a um tratamento pessoal com identificação precisa do narrador que fala em primeira pessoa. É o modo de abordagem que Nichols denomina de performático.

O documentário performático sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas. (...) Um tom autobiográfico compõe esses filmes, que têm semelhança com a forma de diário do modo participativo. Os filmes performáticos dão ainda mais ênfase às características subjetivas da

experiência e da memória, que se afastam do relato objetivo (Nichols, 2005, p.169-70).

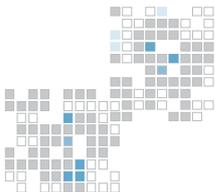
Distanciando do que é regra no documentário, gênero marcado pela égide da objetividade, o subgênero performático ressalta questões da ordem da subjetividade envolvidas em toda forma de representação do real, questão cara às ciências sociais, em particular à antropologia visual. A narrativa em *Oferenda* é em primeira pessoa e se refere à fala (discurso) e voz da personagem Ana. Em *Santiago*, a voz que narra também se pronuncia em primeira pessoa, mas não é a voz de João Moreira Salles, o diretor, como supostamente se mostra no texto, mas a do seu irmão Fernando. Segundo Salles, essa opção acrescenta mais uma “camada de ilusão” e de “ambiguidade” à narrativa. No entanto, Salles assegura que Fernando pode se apropriar do que é dito já que ambos têm uma “memória comum”.¹ A ética performática no documentário marca a escolha pessoal de um diretor que

liberto das “limitações narrativas clássicas (“contar uma história”), como em certas formas de cinema experimental, ele tira seu material do real filmado, do que ele próprio filma ou do que toma emprestado dos arquivos, atualidades, trechos de obras romanesca, fotografias, desenhos (Gauthier, 2011, p.236).

É o que aproxima essa forma de abordagem do chamado “ensaio documental”, livre para divagações, elocubrações e devaneios, enfatizando a presença de uma “voz” explícita e carregada de subjetividade, expondo sua visão de mundo, às vezes de sua própria experiência de vida. Para Teixeira,

A noção de ensaio é de enorme pertinência para se situar essa turbulência metamórfica,

¹ Depoimento na Faixa comentada do DVD *Santiago*, Videofilmes, 2008.



transformacional, posta em curso nos últimos tempos. Não se trata de um formato específico de documentário, mas de tendências de estruturação dele, mesmo os mais sisudos e reticentes quanto à investigação formal e estilística, que opera com elementos como a diversidade de materiais, a fragmentação, a falta de univocidade e totalização, a subjetividade e a expressividade, elipses, deslocamentos e condensações, sem falar dos inúmeros traços de autoreflexividade que têm marcado a produção em larga escala (Teixeira, 2012, p.239).

O que esses documentários *Oferenda* e *Santiago* têm em comum, além de serem narrados em primeira pessoa, é o fato de, originalmente, não terem sido concebidos com esse propósito. *Santiago* foi iniciado em 1992 e só retomado 13 anos depois. O projeto primeiro de Salles era abordar Santiago, ex-mordomo de sua casa, um personagem “exótico”, segundo o diretor, e, por extensão, falar também de sua família. Nas imagens filmadas nesse primeiro momento, percebemos uma interação entre personagem e diretor que o interpela e o dirige. Resultaria certamente num documentário com uma abordagem fortemente participativa (interativa) se não tivesse havido uma mudança de rota 13 anos depois.

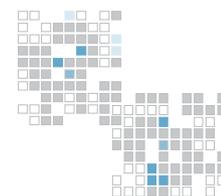
No modo interativo/participativo, o documentarista está sempre presente, mesmo que sejam eliminadas na montagem suas interpelações, solicitações ou ordens dadas aos personagens em cena. Os personagens sempre estão falando para alguém que está à sua frente e com o documentário *Santiago* não é diferente. Ficam evidentes as tentativas de Salles de permanecer fora da cena e de nem mesmo ser mencionado por seu personagem no material de 1992. Na obra acabada, Salles aparece nas imagens de *Santiago* apenas uma vez (de costas e conversando com seu ex-mordomo), todavia, o diretor está amiúde presente com sua voz, interpelando o personagem, dirigindo-o, dando-

-lhe ordens, o que certamente teria sido cortado na proposta inicial do filme.

Em *Oferenda*, dos 17 minutos do documentário, onze minutos iniciais são caracterizados por um modo observativo de abordagem, com uma câmera em recuo sem demonstrar uma intervenção mais explícita do diretor e equipe nas cenas filmadas (a preparação, o ritual, o trajeto de ônibus à praia e a oferenda). No segundo momento, a diretora se apresenta enquanto personagem, guinando o documentário para um modo performático (e reflexivo ao mesmo tempo, já que expõe sua construção). *Santiago*, por sua vez, parte de uma abordagem interativa, originalmente, para um modo de representação performático com uma narração em voz *over* que o coloca em cena. No entanto, além de discutir sua relação com o ex-mordomo e a vivência de Santiago com a família Moreira Salles, o diretor discute ao longo do filme a questão do documentário e a sua credibilidade no trato com o real. “Assistindo ao material bruto fica claro que tudo deve ser visto com uma certa desconfiança”, alerta Salles na sua narração sobre as imagens.

Ramos (2008) reúne na mesma classificação os modos interativo (participativo em Nichols) e reflexivo que o autor denomina de “ética interativa/reflexiva” pela proximidade entre esses dois modos, pois, à medida que o sujeito-da-câmera intervém no mundo representado a construção da enunciação se revela e o processo de realização do documentário termina integrado ao discurso.

No modo performático, segundo Nichols (2005, p.170), “os acontecimentos reais são amplificados pelos imaginários. A combinação livre do real e do imaginado é uma característica comum do documentário performático.” A ênfase nessa estratégia de abordagem é a expressão do realizador que se torna protagonista da narrativa ou, no mínimo, um dos seus personagens como em *Oferenda*. A sua “voz”, nessa estratégia de abordagem do real, é explicitada ao paroxismo, pois a audiência não terá dúvida sobre quem enuncia, quem faz as-



Santiago e Oferenda se enquadram na categoria de documentários onde o diretor figura como personagem e tema de seu próprio relato. Nessa estratégia de abordagem do real, há espaço para o relato íntimo e confessional ao modo de um diário.

serções sobre o mundo, seja com sua própria voz (instrumento vocal) ou outorgada a alguém, como em *Santiago*, além dos diversos procedimentos que constroem uma “voz”, isto é uma perspectiva, um ponto de vista. A “voz” se caracteriza como um conjunto de “ênfases e consequências” que, segundo Nichols, constituem uma forma dominante de organizar um documentário revelando de forma sutil ou mais explícita a articulação de um argumento que expõe uma forma de ver um determinado aspecto do mundo histórico.

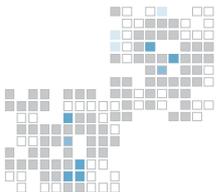
Ana Bárbara Ramos se torna personagem de seu curta-metragem um ano depois ao retomar as filmagens. João Moreira, 13 anos depois. Mudanças de rota para adequar suas obras a necessidades expressivas prementes dos seus autores. Em *Oferenda*, como vimos, a mudança na estratégia de abordagem não estava no projeto inicial do filme. Na retomada do filme, em 2009, Ana Bárbara vira personagem e é quem vai fazer sua oferenda. Num jogo metalinguístico, a diretora oferece à Iemanjá uma cópia do DVD “Oferenda” que vimos na cena anterior na ilha de edição. Nessa versão colocada no barco está, evidentemente, apenas a primeira fase das filmagens onde Vando é personagem, já que a ação vista na tela ainda não poderia ter sido incluída. “No documentário, o estilo deriva parcialmente na tentativa do diretor de traduzir seu ponto de vista sobre o mundo histórico em termos visuais, e também de seu envolvimento direto no tema do filme” (Nichols, 2005, p.74).

O filme de Salles tem início com três *travellings* em direção a três fotografias diferentes: a casa, o quarto e uma cadeira na varanda, todas da casa da Gávea, de certa forma uma personagem do documentário já que é vista e mencionada amiúde. “Há

três anos, quando fiz essas imagens, pensava que o filme começaria assim...” narra Salles (na voz do irmão Fernando). Aqui encontramos as marcas de enunciação em primeira pessoa do narrador que não vemos, mas identificamos como o regente de tudo o que passamos a ver e ouvir em *Santiago*. Como observam Gaudreault e Jost (2009, p. 59), em relação aos relatos de ficção, “toda história tem um pouco de discurso. Podemos localizá-lo, entretanto, como uma espécie de “quisto”, pois a língua possui marcas, indicadores que remetem diretamente ao comentador, isto é, àquele que profere o discurso: essas marcas são os *dêiticos*.” Buscando o equivalente num enunciado cinematográfico, os primeiros teóricos do cinema, segundo Gaudreault e Jost, se apressaram a identificar sinais no tratamento diferenciado das imagens (enquadramentos, ângulos, movimentos de câmera, uso de objetivas, etc.).

Na narrativa verbal que comenta as imagens, Salles faz uma reflexão sobre o que se pretendeu inicialmente e o que o filme veio a ser depois. Além de repensar sua relação com o personagem. Aqui se misturam os modos reflexivos e performáticos de forma tão imbricada que dificulta a distinção dos dois. Falas como “Aqui eu apareço ao lado de Santiago” ou “Aqui interrompo Santiago”, ou ainda “Minha memória de Santiago se confunde com a casa da Gávea”, refletem sobre o processo de feitura do documentário, mas também expressam sentimentos e ideias do realizador sobre o personagem Santiago, sobre o próprio Salles e sua família.

Se tivesse ficado na proposta inicial do filme de 1992, talvez *Santiago* tivesse entrado na categoria de filmes “cujos realizadores veem no outro apenas a matéria-prima, o insumo fundamental para



sua obra.” (Freire, 2012, p.66). Ao optar por uma longa pausa e retomar o filme anos depois, Salles teve o bom senso de rever uma relação marcada pelo distanciamento e diferenças de classe e reconhecer e discutir abertamente a relação de poder (cineasta e personagem/patrão e empregado) expressa nas imagens e falas captadas em 1992. Pois, como afirma Freire (2012, p.32), “um documentário é quase sempre, portanto, o resultado de uma relação de poder, cujo produto final é o emblema da supremacia do realizador nessa relação.”

Breve conclusão

Santiago e Oferenda se enquadram na categoria de documentários onde o diretor figura como personagem e tema de seu próprio relato. Nessa estratégia de abordagem do real, há espaço para o relato íntimo e confessional ao modo de um diário. Os temas sociais mais abrangentes são tratados a partir da experiência pessoal do realizador que as explicita em seu relato. A “voz” do realizador no documentário nos modos performático e reflexivo não está apenas na articulação que ele faz do material bruto, ela se coloca fisicamente como ouvimos ao longo do relato de Salles, ou da breve narração de Ana Bárbara Ramos no seu *Oferenda*: “O meu

encantamento com o ritual foi tão grande que no meio do processo do filme mudei de planos. Ao invés de um filme, resolvi fazer uma oferenda. Com isso, espero me juntar, enfim, a todos aqueles que pedem bênção e proteção à Iemanjá.” Ana entra no mar e entrega o DVD, sua oferenda, a um barqueiro e se retira do quadro. O barco parte lentamente para alto-mar. Salles, por sua vez, conclui *Santiago*, refletindo sobre o filme e o personagem, e sobre ele mesmo, observando que a fotografia do documentário, com seus enquadramentos abertos, traduz a distância entre ele e seu ex-mordomo: “(...) Ao longo da edição, entendo agora o que parece evidente: a maneira como conduzi as entrevistas me afastou dele. Desde o início, havia uma ambiguidade inseparável 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.” Nessas falas, percebemos como as abordagens reflexiva e performática trazem para a representação do mundo histórico, a ênfase na subjetividade que por décadas de produção documental tentou-se alijar do processo de elaboração de um discurso sobre o real.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FREIRE, Marcius. *Documentário: ética, estética e formas de representação*. São Paulo: Annablume, 2012.

GAUDREAU, André e JOST, François (2009). *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universitária de Brasília.

GAUTHIER, Guy. *O documentário: um outro cinema*. Campinas: Papirus, 2011.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2005.

PUCCINI, Sérgio (2009). *Roteiro de documentário: da pré-produção a pós-produção*. Campinas, SP: Papirus.

RABIGER, Michael. *Direção de Documentário*. Ed: Campus e Focal Press, 2011.

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

RAMOS, Ana Bárbara. Contato e informações. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <autor> em: 06 outubro 2013.

RAMOS, Ana Bárbara. *Oferenda*. DVD Filmes a Granel, 2011, Cor, 17 min.

SALLES, João Moreira. *Santiago*. DVD Videofilmes, 2007, P&B e Cor, 79 min.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Cinema “não narrativos”*: Experimental e documentário – passagens. São Paulo: Alameda, 2012.

Recebido: 12/03/2014
Aprovado: 22/07/2014

