

UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E LINGUAGENS
LINHA DE PESQUISA ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL

FERNANDA BIAZETTO VILAR FABRÍCIO

**A QUESTÃO DO REAL NO DOCUMENTÁRIO AUTOBIOGRÁFICO: UMA
ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE OS ELEMENTOS DE LINGUAGEM
PRESENTES NOS FILMES 33 E SANTIAGO**

CURITIBA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na fonte
Biblioteca "Sydney Antonio Rangel Santos"
Universidade Tuiuti do Paraná

F126 Fabrício, Fernanda Biazetto Vilar.

A questão do real no documentário autobiográfico: uma análise comparativa entre os elementos de linguagem presentes nos filmes 33 e Santiago / Fernanda Biazetto Vilar Fabrício; orientador Prof. Dr. Fernando Andacht.

155f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2019.

1. Documentário. 2. Autobiografia. 3. Efeito do real.
4. Santiago. 5. 33. I. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens/ Mestrado em Comunicação e Linguagens. II. Título.

CDD – 791.43651

FERNANDA BIAZETTO VILAR FABRICIO

**A QUESTÃO DO REAL NO DOCUMENTÁRIO AUTOBIOGRÁFICO: UMA
ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE OS ELEMENTOS DE LINGUAGEM
PRESENTES NOS FILMES 33 E SANTIAGO**

Dissertação apresentada ao PPGCOM-UTP –
Linha de Pesquisa em Estudos de Cinema e
Audiovisual, como requisito parcial à obtenção
do título de Mestre em Comunicação e
Linguagens.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Andacht.

**CURITIBA
2019**

FERNANDA BIAZETTO VILAR FABRICIO

**A QUESTÃO DO REAL NO DOCUMENTÁRIO AUTOBIOGRÁFICO: UMA
ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE OS ELEMENTOS DE LINGUAGEM
PRESENTES NOS FILMES 33 E SANTIAGO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná – PPGCOM-UTP – Linha de Pesquisa em Estudos de Cinema e Audiovisual, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Linguagens.

Curitiba, 10 de abril de 2019.

Mestrado em Comunicação e Linguagens.
Universidade Tuiuti do Paraná

Orientador: Prof. Dr. Fernando Andacht.
Universidade Tuiuti do Paraná

Prof. Dr. Fabio Raddi Uchôa.
Universidade Tuiuti do Paraná

Prof. Dr. Eduardo Tulio Baggio.
Universidade Estadual do Paraná

Dedico este trabalho aos meus filhos,

Breno, Kian e Gael.

O meu encontro com o real da vida.

AGRADECIMENTOS

Ao pensar, ler e relembrar dessa dissertação vejo que muitas pessoas estiveram próximas a mim e de alguma maneira construíram este trabalho. Seja pelo incentivo e cobrança ou pelo apoio e ajuda na execução. Ou mesmo por ter entendido que além de tudo que tenho a minha volta, eu precisava de tempo para me dedicar ao prazer de estudar.

Obrigada ao meu esposo Evandro, que foi sem dúvida nenhuma, o maior incentivador, que mais me cobrou, me ajudou a escrever e me deu tempo. Sem sua presença efetiva em minha vida, não teria terminado todo esse processo.

Agradeço ao meu chefe, colega e amigo Fábio, que em um momento profissional me disse: “ou você faz o mestrado, ou será demitida”, chorei de medo, mas agora sei que foi o empurrão que eu precisava. Além disso, esteve do meu lado todo o trajeto, dando apoio, tempo e principalmente amizade.

Aos meus colegas de trabalho, Daniel, Fernanda, Jeferson; meus amigos, Marianna, Cassius, Mônica, Haroldo, Marcelo, Ana; e aos familiares de todos os dias, obrigada por entenderem que eu precisava falar sobre o meu tema e esse foi meu assunto dos últimos dois anos. Vocês foram especiais ao dividirem comigo essa angústia e felicidade que é a pesquisa científica. Por terem me oferecido espaço, leituras, ajuda, e tudo mais que só pessoas que realmente se importam fazem.

E o agradecimento mais que especial ao meu orientador Fernando Andacht, que de longe se fez perto e presente em meu trabalho. Que me exigiu o que eu precisava para ter orgulho de apresentar o melhor de mim. Que com carinho e dedicação foi me ensinando o que é pesquisar de verdade, como traçar um caminho de análise e crítica. Que me fez entender e amar semiótica.

Agradeço também aos professores da minha banca, Eduardo Baggio e Fábio Uchoa, que com colocações valiosas conseguiram me fazer olhar e ter ainda mais orgulho do meu trabalho. Aos quais eu admiro a opinião e que me fizeram muito feliz ao aceitarem estar comigo nesta jornada.

Obrigada aos professores da UTP, todos fizeram parte deste momento de reflexão que o mestrado exige. Obrigada colegas mestrandos e doutorandos Aline, Anna, Marcos, Thiago, nossa amizade é para sempre.

“Em que consiste [...] o efeito estético e semiótico do documentário?
Seja o que for, definitivamente não [...] degrada ou ofusca o real.”
(ANDACHT, 2007, p.15)

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo analisar como os filmes *33* (2003), de Kiko Goifman e *Santiago* (2007), de João Moreira Salles usam do meio de expressão do documentário autobiográfico para representarem uma reflexão não apenas nem centralmente sobre a vida dos autores/diretores mas sobre o próprio gênero filmico que eles realizam. Com isso, a hipótese que se levanta é de que as técnicas de locução over, as reflexões do autor/diretor, as entrevistas e a escolha do preto e branco, trazem elementos retóricos que reforçam a representação do subgênero do documentário autobiográfico, e com isso salientam o efeito do real barthesiano (1968). Para tanto, o problema aqui exposto é de descrever e analisar com rigor quais são essas técnicas utilizadas e sua contribuição ao efeito semiótico mencionado nos filmes, para saber se elas podem ser consideradas como elementos retóricos centrais desses documentários autobiográficos, e com isso desenvolver a reflexão sobre a representação filmica do real, uma questão debatida ao longo da história do gênero. Em um primeiro momento, serão usados os conceitos da teoria do documentário de Nichols (2001) e de Ramos (2005), para a abordagem da questão do documentário performático. Também será discutida a questão sobre documentário de busca de Bernardet (1995) e de Renov (2014) com a definição de filme em primeira pessoa, junto com uma reflexão sobre a forma do documentário autobiográfico. Na sequência, foi feito um levantamento dos traços elementos de linguagem apresentados como uma guia de análise dos filmes. Ao final usa-se os dois filmes documentários do corpus como objeto de análise para aprofundar a já tradicional discussão sobre os limites da representação filmica do real. Para isso, propõe-se uma metodologia qualitativa para analisar os filmes e as formas de expressões de linguagem cinematográfica usadas neles a partir de uma leitura semiótica.

Palavras-chaves: documentário; autobiografia; efeito do real; *Santiago*; *33*.

ABSTRACT

The present dissertation aims to analyze how the films *33* (2003), by Kiko Goifman and *Santiago* (2007), by João Moreira Salles use as a vehicle of expression the autobiographical documentary in order to represent a reflection not only or mainly on the life of the authors / directors of these films, but on the very film genre that they are making. Thus, the hypothesis is that the technique of voice over, the reflections of the author / director, the interviews and the choice of black and white all bring elements that reinforce the effect of the real to these documentaries. The problem that the dissertation tackles is how to describe and analyze systematically the techniques that are used and their contribution to the above-mentioned semiotic effect in the films, to find out if they can be considered as they key rhetorical elements of these autobiographical documentaries , and thus I aim to develop a reflection on the documentary representation of the real, an issue that has been discussed throughout the history of this film genre. At the beginning, I will use the concepts of documentary of Nichols (2001) and of Ramos (2005) regarding the performative documentary, and also the discussion by Bernardet (1995) regarding the quest documentary, and also the concepts of Renov (2014) regarding the definition of first person film and the genre of the autobiographical documentary. Then, I will describe the set of technical aesthetic features, which I will use as a guide for film analysis. Lastly, I intend to use both documentary films as the corpus of my analysis to contribute to the classical debate regarding the representation of the real of this film genre. To attain this purpose, I will make use of a qualitative methodology to analyse the films, with special emphasis on the rhetorical and aesthetic techniques used in them.

Key-words: documentary; autobiography subgenre; effect of the real; theoretical debate; representation of the real; *Santiago*; *33*.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01 – SANTIAGO NA COZINHA.....	59
FIGURA 02 – CORREDOR DA MANSÃO SALLES.....	60
FIGURA 03 – SANTIAGO E AS CASTANHOLAS.....	60
FIGURA 04 – MÃOS DE SANTIAGO.....	61
FIGURA 05 – SANTIAGO NA COZINHA.....	72
FIGURA 06 – SANTIAGO NO QUARTO DE TEXTOS.....	73
FIGURA 07 – SANTIAGO NA SALA.....	74
FIGURA 08 – SANTIAGO COM CASTANHOLAS.....	75
FIGURA 09 – SANTIAGO BANHEIRO.....	77
FIGURA 10 – SANTIAGO ENTRE A PORTA.....	77
FIGURA 11 – CAPA DO ROTEIRO DO FILME.....	80
FIGURA 12 – ROTEIRO DO FILME.....	80
FIGURA 13 – TEXTOS DE SANTIAGO.....	81
FIGURA 14 – VÍDEO CASEIRO.....	82
FIGURA 15 – FOTÔMETRO.....	84
FIGURA 16 – CLAQUETE.....	85
FIGURA 17 – DECUPAGEM DE EDIÇÃO.....	86
FIGURA 18 – ROTEIRO DE EDIÇÃO.....	86
FIGURA 19 – JOÃO DENTRO DA CENA.....	87
FIGURA 20 – SOMBRA DA CLAQUETE.....	89
FIGURA 21 – REFLEXO NA TV.....	97
FIGURA 22 – ENTREVISTA MÃE.....	98
FIGURA 23 – CENA DE RUA.....	99
FIGURA 24 – ASSISTINDO TV COM A MÃE.....	101
FIGURA 25 – DETETIVE 1.....	109
FIGURA 26 – DETETIVE 2.....	109
FIGURA 27 – DETETIVE 3.....	110
FIGURA 28 – DETETIVE 4.....	111
FIGURA 29 – MÃE.....	112
FIGURA 30 – BABÁ.....	114
FIGURA 31 – IRMÃ.....	115
FIGURA 32 – TIA.....	116

FIGURA 33 – PORTEIRO.....	117
FIGURA 34 – MÉDICO PEDIATRA.....	118
FIGURA 35 – DIRETOR DO HOSPITAL.....	119
FIGURA 36 – PARTEIRA.....	120
FIGURA 37 – JORNAIS.....	122
FIGURA 38 – LISTA TELEFÔNICA.....	123
FIGURA 39 – BILHETE DE NASCIMENTO.....	124
FIGURA 40 – DIÁRIO MÉDICO.....	125
FIGURA 41 – REFLEXO NO ELEVADOR.....	128
FIGURA 42 – REFLEXO PORTA DE VIDRO.....	129
FIGURA 43 – ROSTO DE KIKO.....	130
FIGURA 44 – KIKO VENDENDO TV.....	132
FIGURA 45 – NOITE CHUVOSA.....	134
FIGURA 46 – CARTAZES DOS FILMES.....	142

LISTA DE QUADRO

QUADRO 01 – METODOLOGIA DE ANÁLISE.....	55
---	----

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	CONCEITOS TEÓRICOS DE DOCUMENTÁRIO.....	17
2.1	DOCUMENTÁRIO AUTOBIOGRÁFICO.....	20
3	ELEMENTOS DE LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA.....	25
3.1	VOZ <i>OVER</i>	26
3.2	ENTREVISTA.....	29
3.3	DOCUMENTOS DA BIOGRAFIA FAMILIAR.....	31
3.4	MOSTRAR DA CÂMERA E DOS ELEMENTOS DO CAMPO DE FILMAGEM.....	33
3.5	PRETO E BRANCO.....	35
3.6	A LINGUAGEM NO DOCUMENTÁRIO AUTOBIOGRÁFICO.....	39
4	REPRESENTAÇÃO DO REAL NOS DOCUMENTÁRIOS AUTOBIOGRÁFICOS.....	41
4.1	DEFINIÇÃO DE REAL NO CINEMA.....	41
4.2	O REAL NO DOCUMENTÁRIO AUTOBIOGRÁFICO.....	42
5	ANÁLISE DOS FILMES <i>SANTIAGO</i> E <i>33</i>	54
5.1	<i>SANTIAGO</i>	56
5.1.1	Análise dos elementos de linguagem cinematográfica de <i>Santiago</i>.	62
5.1.1.1	Voz <i>over</i> no filme <i>Santiago</i>	63
5.1.1.2	Entrevista no filme <i>Santiago</i>	72
5.1.1.3	Documentos da biografia familiar no filme <i>Santiago</i>	78
5.1.1.4	Mostrar da câmera e dos elementos do campo de filmagem no filme <i>Santiago</i>	83
5.1.1.5	Preto e branco no filme <i>Santiago</i>	88
5.1.2	Representação do real no filme <i>Santiago</i>.....	91
5.2	<i>33</i>	95
5.2.1	Análise dos elementos de linguagem cinematográfica de <i>33</i>.....	102
5.2.1.1	Voz <i>over</i> no filme <i>33</i>	102
5.2.1.2	Entrevistas no filme <i>33</i>	107
5.2.1.3	Documentos da biografia familiar no filme <i>33</i>	121
5.2.1.4	Mostrar da câmera e dos elementos do campo de filmagem no filme <i>33</i>	127

5.2.1.5	Preto e branco no filme 33.....	133
5.2.2	Representação do real no filme 33.....	136
5.3	COMPARATIVO ENTRE OS FILMES.....	140
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	144
	REFERÊNCIAS.....	148

1 INTRODUÇÃO

Dentro do mundo cinematográfico, existem vários gêneros, estilos, linguagens, e cada uma destas categorias e técnicas exige uma interpretação. A análise dos gêneros do cinema sempre se fazem necessárias para a compreensão sistemática e rigorosa de sua representação.

Esta dissertação tem como objetivo geral analisar os filmes *33* (2003), de Kiko Goifman e *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, dentro do subgênero fílmico de “documentário autobiográfico”, para mostrarem não apenas uma reflexão sobre a vida dos diretores, mas um exercício de reflexividade sobre o próprio filme e sua construção e tentativa de representar o real nessa classe de documentário. Sendo assim, o problema exposto é de reconhecer quais são as formas de linguagem mais utilizadas e o sentido que dão aos filmes, para que eles possam ser considerados como documentários do subgênero autobiográfico. E com esse levantamento de meios expressivos usados nesse gênero fílmico, procuro mostrar o modo em que a representação do real é realizada nesses dois filmes.

A questão do real no documentário é tema controverso, cheio de questionamentos. Nesta dissertação será utilizada a análise semiótica com especial foco na dimensão indicial que Peirce desenvolveu, para definir os elementos existentes que fazem parte do real, junto com as qualidades possíveis ou qualisignos ainda não materializados e os elementos gerais, como as palavras, e como o real é representado nas produções cinematográficas de documentários. Assim, a hipótese que se levanta é de que as técnicas estilísticas e retóricas reforçam o efeito de real no documentário. Os elementos que serão analisados são: a de locução *over* para mostrar as reflexões do diretor, as entrevistas das pessoas feitas pelo diretor, e a escolha do preto e branco como elemento visual, o uso de documentos de arquivos familiares como forma de comprovar a existência daquele momento na história da família e o deixar mostrar do campo de filmagem. E ainda, procuro demonstrar que a ideia de documentário autobiográfico, cujo propósito aparente seria contar a história do próprio autor, em verdade inclui e desenvolve uma sofisticada e complexa reflexão sobre as convenções ou normas do gênero documentário mesmo. Assim estes filmes resultam enriquecidos elementos que deixam aparecer sob uma perspectiva reveladora a questão do real, como num transbordar de elementos.

Para que a compreensão deste tema seja bem desenvolvida, serão necessários alguns passos de fundamentação teórica. Os objetivos específicos que serão abordados são:

a) definir os conceitos centrais da teoria do documentário, principalmente do documentário autobiográfico;

b) descrever e analisar os elementos de linguagem cinematográfica e retóricas dos documentários autobiográficos e verificar as principais técnicas de estilo que são comumente utilizadas geram o efeito do real;

c) identificar o mecanismo semiótico da representação do real nos documentários autobiográficos, e para tal fim, reconhecer quais os elementos de linguagem e retóricos que apresentam características que acentuam o efeito do real, e analisar de forma comparativa os filmes *Santiago* e *33*;

d) analisar a tensão entre o elemento autobiográfico, aquele que trata sobre a identidade do realizador enquanto tal ou sobre sua identidade além do universo cinematográfico, por um lado, e o elemento de reflexividade, aquele que foca a própria criação do filme, seus limites, etc., pelo outro.

Em um primeiro momento, para a teorização de documentário autobiográfico, serão usados os conceitos de documentário de Nichols (2005), e especialmente a questão do “documentário performático”. Também serão usados aspectos abordados por Ramos (2001) na definição de o que é documentário. Conjuntamente, será apresentada a questão sobre documentário de busca de Bernardet (1995) e de Renov (2014), a qual envolve a definição do filme em primeira pessoa, e o gênero do documentário autobiográfico. Na sequência, será feito um levantamento dos traços técnicos estéticos apresentados como uma guia de análise dos filmes. Para isso serão adotados os autores Dubois (2012), Lins (2004) e Penafria (1998). A proposta aqui é de reconhecer as principais técnicas de estilo que são utilizadas no documentário autobiográfico, exemplificado nestes dois filmes, bem como verificar a maneira que são empregadas e como elas são usadas para desenvolver a narrativa fílmica.

Após apresentadas teorias de documentário e os elementos de linguagem cinematográfica, será proposta uma definição da representação do real no cinema documentário. Para isso, às leituras semióticas de Peirce, sob o olhar de Andacht (2003) e Santaella (2002), como tradutores desta linha filosófica para compreensão do cinema. A escolha de Peirce como abordagem semiótica e metodológica é por conta da dimensão indicial destes filmes, onde os elementos têm ligação direta com a classe de

interpretação que propõem. E assim geram sentido e produzem uma leitura realista-indicial das representações.

Como corpus da pesquisa pretende-se usar dois filmes/documentários como objetos de análise para aprofundar a já clássica questão da representação do real no cinema documentário, em geral, e no subgênero autobiográfico, em particular, pela presença adicional da reflexividade. A seleção dos filmes foi por eles conterem algumas características semelhantes, quais sejam, a voz *over* do diretor comentando sobre a produção do filme, as imagens em preto e branco, algumas imagens do fazer do próprio filme. Todos esses elementos demonstram o caráter reflexivo dos documentários, e ainda serão analisadas também as entrevistas, que conformam a narrativa destes filmes, e alguns documentos históricos da vida dos autores. A escolha entre tantos outros documentários pelo filme *Santiago* e *33* se tem, também, porque ao final da década de 90 do século vinte e o início dos anos 2000 houve um aumento das produções de filmes documentários autobiográficos no Brasil e na América Latina em geral, o “processo de subjetivação dos discursos do cinema documental regional e internacional, assim como pela formação de um ‘espaço biográfico’ (Arfuch,2010) que atravessa distintas esferas do campo cultural da década de 1990 em diante” (PIEDRAS e BARRENHA, 2014, p.11). Além deste crescimento de produções ainda houve uma mudança de movimento narrativos, para Piedras e Barrenha (2014, p.11):

o fenômeno não se limita à expressão de novas vozes e identidades, mas implica uma transformação profunda no estatuto epistêmico do documentário pelo modo expressivo em que modifica seus pactos comunicativos com o espectador, suas formas de se aproximar ao real e seus modos de representar o outro.

Ou seja, os filmes *Santiago* (2007) e *33* (2003) mostram esta representação de si e do outro de maneira mais subjetiva. Assim, ao usar este corpus como objeto de análise, o que se pretende é uma percepção sobre o documentário autobiográfico do início dos anos 2000 no Brasil.

Para isso, a proposta é de uma metodologia de análise comparativa entre os filmes e os elementos de linguagem usados neles. Serão feitas inicialmente análises de cada um dos filmes, e após comparações entre eles. A ideia que se pretende desenvolver é que os elementos de linguagem e retóricas servem para gerar o efeito do real nesta classe de representação do real nos dois filmes de documentário autobiográfico que constituem meu corpus.

Para pensar a linguagem de documentário autobiográfico e de como os diretores apresentam as suas reflexões de vida e de modo explícito e implícito reflexões sobre a

própria atividade fílmica enquanto realizadores do gênero, é necessário fazer um levantamento de definições sobre este universo do cinema. Dentro deste estudo, será feito um apontamento das principais características estilísticas utilizadas neste modo de produção fílmica.

Assim, a hipótese que se apresenta é de que algumas técnicas se repetem nos filmes. Como as de locução *over* para fazer as reflexões do /diretor, as entrevistas a pessoas reais, e não personagens, que trazem credibilidade e sensação de veracidade, o uso de elementos concretos da biografia familiar – através de imagens e objetos -, a exibição da câmera e do processo de filmagem, e a escolha do preto e branco, como elementos retóricos que reforçam o sentido de autobiografia e de reflexividades nestes documentários. Para tanto, será necessário definir algumas conceitos técnicos agora.

2 CONCEITOS TEÓRICOS DE DOCUMENTÁRIO

A palavra ‘documentário’ vem da década de 30 do século passado, para dar sentido à união de informações/documentos sobre algo que se faz real. John Grierson (1898-1972) em seu filme *Drifters* (1929) defende a ideia de documentário. Tanto como produtor, ao realizar seu primeiro documentário, como em seus artigos, que tratavam sobre os princípios básicos do documentário. A partir destes textos, ficou famosa sua definição de que documentário é “o tratamento criativo da realidade” (GRIERSON, 1998 [1946], p. 99). No vocabulário crítico do cinema isso se torna um tipo de termo para não ficção, ou para um filme que representa algo que aconteceu de fato e que às vezes, teria acontecido mesmo sem ser filmado, e que portanto tem caráter de realidade, e assim passa a ser um gênero cinematográfico (TEIXEIRA, 2006). A partir dessa definição histórica, algumas características passam a ser específicas dos documentários, embora exista muita margem para a ambiguidade. Para Nichols (2005 [2001]), ‘documentário’ é um “conceito-vago” (p.48), pois os filmes que são classificados desse modo não adotam todos nem mesmo a maioria as mesmas técnicas e os mesmos estilos. Ou seja, eles não são categorizáveis numa mesma ou única classe, porque nem se parecem uns com os outros. Mas mesmo assim, Nichols (2005 [2001]), apresenta algumas características distintivas que comumente são utilizadas, e a partir delas os filmes poder ser classificados:

Há normas e convenções que entram em ação, no caso dos documentários, para ajudar a distingui-los: o uso de comentário com voz de Deus, as entrevistas, a gravação de som direto, os cortes para introduzir imagens que ilustrem ou compliquem a situação mostrada numa cena e o uso de atores sociais, ou de pessoas em suas atividades e papéis cotidianos, como personagens principais do filme (NICHOLS, 2005 [2001], p.54).

Com isso, as técnicas de “voz de Deus” – ou voz *over* -, entrevistas e as imagens que ilustram a história, citadas por Nichols (2005 [2001]), são alguns dos elementos estilísticos recorrentes no gênero que esta pesquisa usa para sua análise, e assim, podem ser estudadas como recursos da linguagem cinematográfica dos documentários que serão analisados.

Para fundamentar o que é um filme documentário, e como reconhecer as técnicas que o classificam como tal, será necessário um olhar sobre as maneiras de se produzir. Segundo Ramos (2001, p. 6), “o discurso documentário seria uma narrativa com imagens, composta por asserções que mantêm uma relação, similar a esta, com a

realidade que designam”, com isso entendemos que documentário é o gênero fílmico que mantém uma relação determinada ou específica com a realidade, podemos chama-la de existencial ou factual, em contraste com a relação da ficção com a realidade. Das primeiras análises de filmes documentários estudados por Teixeira (2006), encontram-se as seguintes características: simplicidade de execução, despojamento nas produções, autenticidade, e às vezes até economia de recursos. Os documentários apresentam equipes pequenas e de baixo orçamento. E ainda, alguns filmes documentários aproveitam dessa forma econômica de produção como uma escolha estética e ideológica¹. Isso pode ser visto em alguns documentários autobiográficos, onde o ato ou a escolha retórica de mostrar da câmera e da equipe faz parte da estética fílmica². O antecampo, a filmagem, são também parte da história a ser contada, e ali se pode perceber a parte de produção. Para Nichols (2005 [2001]), “essa sensação de realismo fotográfico, de revelação do que a vida tem a oferecer quando é filmada com simplicidade e sinceridade, não é, de fato, uma verdade, é um estilo”, ou seja, é o uso de técnicas específicas para oferecer de forma discreta o que Nichols chama de ‘realismo’. (NICHOLS, 2005 [2001], p. 128)

No decorrer da história do cinema mundial, acabam tornando se maneiras estilísticas de linguagem fílmica as técnicas utilizadas nos documentários, como estilo de se contar algo que realmente aconteceu. Inicialmente, o documentário tido como ‘clássico’ era aquele que apresentava uma quebra com os filmes de ficção, ou seja, saíam dos estúdios e eram gravados em campo. Posteriormente, veio o estilo do documentário ‘moderno’, onde surgem entrevistas dentro do processo imagético-narrativo, a reportagem com linguagem jornalística, que se confunde com a linguagem documentária (TEIXEIRA, 2006). E atualmente vem o documentário ‘contemporâneo’, que se inicia na década de 80 do século 20, com a mistura de linguagens do cinema, entre a poesia, a performance, a autorreflexão, e constrói um caminho que foge da realidade excessiva ou factualidade, mas apresenta uma realidade subjetiva. Já para Nichols (2005 [2001]), a estética do cinema documentário segue outra divisão e linha. Primeiro viria o “cinema primitivo”, feito com base no ‘cinema de atrações’ e a

¹ O filme *Super size me* de 2004, direção de Morgan Spurlock, é um exemplo disso. Teve seu orçamento baixo e sua forma de produção simples. O filme de ficção *Bruxa de Blair*, de 1999, com direção de Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, usou o recurso de baixo orçamento para dar a ideia de que era um documentário.

² O filme analisado nesta dissertação 33, de 2002, de Kiko Goifman, é um exemplo de filme autobiográfico que mostra o antecampo. Outro documentário autobiográfico que mostra a câmera como elemento que faz parte da narrativa é *Photographic memory* de 2012, dirigido por Ross McElwee. E também o talvez mais famoso entre estes, *As praias de Agnès* de 2008, de Agnès Varda.

‘documentação científica’. Depois teremos o “relato narrativo de histórias”, que demonstra o olhar dos cineastas sobre o mundo histórico e as histórias imaginadas neste mundo. Na sequência, vem a “experimentação poética”, que une as vanguardas modernistas e está relacionada com os conceitos de montagem. E por fim, a “oratória retórica”, nesta percepção temos a ligação entre todas as outras anteriores, do cinema primitivo, do relato narrativo de histórias e da experimentação poética, onde a união cria a figura do documentarista como orador que fala com uma voz toda sua sobre o mundo que é mostrado. (NICHOLS, 2005 [2001]).

Ainda seguindo as argumentações de Nichols (2005 [2001]), podem ser classificados os tipos de documentários em relação a história do cinema. A “ficção hollywoodiana” dos anos 10 do século 20 traziam narrativas ficcionais. É uma representação de histórias e mundos imaginários. Durante a década de 20 do século 20, temos o “documentário poético” que une partes de um mundo de uma maneira poética, mas que acaba sendo abstrata demais. Ao final da década de 20, teremos o “documentário expositivo” que passa a abordar temas históricos, mas um caráter excessivamente didático. O “documentário observativo” surge na década de 60, que observa as ações como elas são, tentando não atribuir comentários nem reflexões sobre os temas abordados. Na mesma época é apresentado também o “documentário participativo”, que utiliza de entrevista dos participantes e as vezes interage com eles. Neste modelo, passam a ser usadas imagens de arquivo para recuperar a história. Já o “documentário reflexivo” aparece nos anos 80; essa classe de filme questiona a forma do documentário, gera reflexões sobre o fazer do filme. E para finalizar é apresentado o “documentário performático”, que também se inicia na década de 80, e neste estilo são valorizados os aspectos subjetivos. Apresenta uma forma que remete a filmes de vanguarda e arte (NICHOLS, 2005 [2001], p. 177).

A estética dos documentários parte de um olhar sobre a realidade, um caráter mais factual, até chegar em um ponto de realidade subjetiva, na qual muitas técnicas cinematográficas são utilizadas para transformar esse olhar de tendência objetiva. O cinema de ficção vive uma busca por se parecer real, uma tentativa máxima de iludir com a realidade, e o documentário contemporâneo, o reflexivo, o performático, traz em sua essência a arte de refletir sobre a realidade, e assim pode trazer também uma flexibilidade, o que supõe ainda uma realidade subjetiva.

Todas essas características levantadas na técnica de produzir documentários são reforçadas nos documentários autobiográficos. Para tanto, se faz necessária uma definição do que é documentário autobiográfico e como ele é produzido.

2.1 DOCUMENTÁRIO AUTOBIOGRÁFICO

Conceituar o gênero documentário é difícil, quando se trata de documentário autobiográfico o processo é ainda mais complicado. Existem diversas nomenclaturas a serem exploradas: documentário performático, cinema subjetivo, cinema do eu, cinema em primeira pessoa, documentário de autorretrato, documentário de busca e documentário autobiográfico³.

Nichols (2005 [2001]) classifica os documentários em vários tipos – poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo, performático. Entre eles, o que apresenta características de autobiográfico é o documentário performático. Este estilo de documentário é o que contém um olhar subjetivo e afetivo. É um modelo mais complexo, porque deixa espaço para licenças poéticas, narrativas não convencionais e mais subjetivas de forma a misturar todas ao mesmo tempo. Além disso, passa também a perspectiva do cineasta, suas experiências ou atitudes emocionais:

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 [2001], p. 170)

A característica comum aos documentários, que fazem deles um material de acesso e registro do mundo, acaba ficando de lado, para apresentar uma perspectiva mais autoral do cineasta. Um olhar emotivo sobre os temas retratados e questões que minimizam o lado objetivo, para dar espaço a uma carga afetiva.

Piedras e Barrenha (2014) colocam que o documentário que antes não aceitava o olhar subjetivo dos autores/diretores passa a ter essa maneira como forma de identidade do discurso real:

³ Documentário performático (NICHOLS, 2001); Cinema subjetivo (ORTEGA, 2005); Cinema do eu (DUBOIS, 1995); Cinema de primeira pessoa (PIEDRAS, 2014); Documentário de autorretrato (BELLOUR, 1997); Documentário de busca (BÉRNARDET, 2005); Documentário autobiográfico (RENOV, 2014).

Fenômeno chave para compreender a renovação formal, estilística e temática da não ficção contemporânea, a profusão de narrativas em primeira pessoa está em sintonia com transformações profundas na arte, na cultura e na política. (PIEDRAS; BARRENHA, 2014, s/p. on-line).

Os filmes chamados de ‘cinema subjetivo’(ORTEGA, 2005) trazem como tema as vivências pessoais dos diretores. O recurso técnico utilizado nestas produções é a narração *off*. Estas produções cinematográficas trazem as “experiências subjetivas nos próprios filmes, articuladas a uma interrogação sobre o mundo e a uma reflexão sobre as imagens, por meio de uma narração em *off* ensaística e subjetiva.” (LINS, 2006, p. 5). A ideia de subjetividade faz com que o documentário seja livre nas suas imagens e reflexões, para que o autor/diretor possa mostrar e analisar suas experiências na própria narrativa do filme. A voz fora da cena é uma técnica a ser explorada como apresentação da reflexão, do questionamento do autor/diretor. Isso significa que esse recurso clássico possui agora outra função bem diferente: não é a garantia última da autenticidade do exibido pelo documentário tradicional, trata-se de uma fonte indiscutida de autoridade. A fala que não faz parte da cena, mas pode complementar, explicar, analisar, de forma a conduzir subjetivamente a compreensão do filme.

Bellour (1997) questiona a semelhança entre cinema autobiográfico e de cinema de autorretrato, mas traz uma definição que amplia o conceito de cinema que trata sobre si mesmo. Bellour (1997) afirma que “o autor de autorretrato parte de uma pergunta que demonstra uma ausência de si mesmo [...] não sabe claramente de onde vem e nem o que faz (p. 294), e é determinado pelo que é mais pessoal no autor” (p. 295). Assim, o cinema de autorretrato seria um processo de autoconhecimento, de reflexão sobre a vida do autor. Ainda sobre cinema de autorretrato, Schefer (2008) define esta forma de cinema como estratégia que amplia o sentido autobiográfico, pois se apropria e utiliza de materiais de arquivo, familiares e jornalísticos para refletir sobre um momento da vida do autor.

No movimento de volta ao passado, as imagens buscadas nos arquivos constituem peças fundamentais. Estas podem ser fotografias, cartas, recortes de jornal, documentos, gravações: materiais deixados, os vestígios que restaram guardados nas caixas, gavetas e armários, onde existem lembranças de uma vida, e também outros materiais deixados dentro de arquivos das instituições sociais (BARTOLOMEU; VEIGA, 2014). Estes objetos históricos podem ser o ponto de partida das reflexões e questionamentos, ou mesmo as provas de que algo existiu antes destas dúvidas pessoais.

Dentro desta modalidade, Bernardet (2005) denomina de ‘cinema do eu’ o documentário que tem a intenção do realizador falar sobre algo de natureza pessoal, íntima, como sendo um fim pré-estabelecido. Este movimento da autobiografia fílmica, no qual o realizador documenta seu processo de busca por um sentido pessoal, o autor chamou de “documentário de busca” (BERNARDET, 2005). São filmes que expressam uma subjetividade dinâmica, que se mistura o íntimo com o produto cultural da sociedade. Este tipo de filme documentário faz com que o espectador se envolva na narrativa de forma a se colocar no papel do autor autobiografado. Como se a dúvida e autorreflexão do autor/diretor passasse a ser do espectador também.

Assim, complementando a definição de cinema do eu, cinema autobiográfico, Dubois (1995, p. 3-4) explica que é dentro do que se chama:

o cinema do Eu, ou seja, da mise-en-scène do sujeito feita por si próprio. Se histórias nos são contadas neles, são sempre as histórias de cada autor singular, que acaba selando com o espectador o famoso pacto autobiográfico ou seja, a identidade genérica e explícita do autor, do narrador e do personagem.

Existe uma parte do documentário contemporâneo que caminha pela dúvida e as incertezas, onde perguntas não deixam de se formular, e com isso as obras são reticentes e não oferecem respostas efetivas, mas sim reflexões. Os processos de pesquisa e busca, passam por histórias do passado que para seu esclarecimento trazem questões familiares que possam estar escondidas. Com isso Piedras e Barrenha (2014, s/p. on-line) colocam: “o eu do cineasta se formula enquanto personagem; são filmes ‘em processo’, o relato está dominado pela dubiedade e o fechamento total da pesquisa torna-se inviável”. O filme documentário inicia com uma questão e não termina com uma resposta, mas sim com uma reflexão.

Ainda pra reforçar este processo, Bartolomeu e Veiga (2014) colocam que existe uma tensão entre as imagens que mostram o presente e o passado, entre proximidade e distância, que será numa dialética constante. Deste modo, percebe-se que os questionamentos e reflexões da vida do autor fazem parte do documentário autobiográfico. “Como se pode observar, o relato confessional parece especialmente relacionado, do ponto de vista temático, a histórias de famílias marcadas por casos de doenças, desavenças, aproximações e reconciliações” (COELHO; ESTEVES, 2010, p. 21-22). Os temas abordados nos documentários autobiográficos são de grande diversidade, a maneira que serão abordados e a reflexão do autor/diretor é que vão dar a

dramaticidade ao filme. Por isso, “essa busca do passado, que em qual se diz ser uma busca de identidade, não precisa ser realizado através de um filme. Mas quando passa pelo filme, ela só consegue se enquadrar dentro de determinadas formas narrativas” (BERNARDET, 2005, p. 152). Por isso, se faz importante conhecer essas maneiras de trabalhar o documentário autobiográfico. Reconhecer quais formas narrativas ajudam a levar este questionamento autoral.

Para Renov (2014), para produzir uma autobiografia é necessário usar os textos da construção fílmica, pois a riqueza das palavras e das pinceladas de tinta não são suficientes de signos que falem do real. O autor ainda completa dizendo:

Aqui, tenho em mente o ensaio fílmico, o ensaio eletrônico, o diário fílmico, a vídeo confissão, o modo epistolário, a etnografia doméstica, a web page pessoal e os blogs. Em cada caso, surgem diferentes possibilidades para a expressão da subjetividade e a narração de histórias de vida. Essas variações dependem, em alguma medida, do meio escolhido e também das condições discursivas predominantes. (RENOV, 2014, p.41)

Dentro desta perspectiva nota-se que existem várias formas de narrativas para o documentário autobiográfico, e que elas tendem a levar a reflexões, emoções e subjetividade. Mesmo que em alguns filmes os diretores optem em contar histórias de outras pessoas, eles farão parte desta narrativa. “Muitas vezes o que se vê é um diretor que se constrói como personagem a partir da história do outro – sendo que esse outro é alguém que declaradamente faz parte da sua vida” (COELHO; ESTEVES, 2010, p.22). Com isso, mostra-se que a história apresentada não precisa ser necessariamente sobre o diretor, para configurar como sendo um filme documentário autobiográfico, mas sim a reflexão, as perguntas, feitas pelo autor é que passam esta característica de subjetividade necessária a este gênero fílmico. Assim, o conceito de ‘documentário de autobiografia’, onde o que se busca é a história vivida pelo diretor, pode ser apresentado em filmes que o próprio autor aparece em cena, ou em filmes com pessoas que contam sobre a vida deste autor. Assim, o pensamento que Lejeune (2008 [1975], p.15) traz é rico por dizer que “para que haja autobiografia, é preciso que haja relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem”, ou seja, ao contar uma história autobiográfica é necessário que a pessoa que conta, que apresenta, que aparece no filme, tenha uma relação de identidade com o autor.

O documentário autobiográfico passou a ser mais desenvolvido no final dos anos 60 e início dos anos 70, mas ganhou força nos anos 80. O interessante destas produções é que o ato de se fazer o filme foi questionado e gerou uma reflexão sobre a natureza do

cinema (RENOV, 2014, p. 38). A causa desse autoquestionamento do filme, onde o diretor passa a ser personagem também. Ele se faz presente “enquanto imagem; por outro lado, e talvez sobretudo, a questão da autobiografia posiciona a problemática das imagens na ordem explícita da subjetividade, na ordem da vida psíquica e dos processos de memória” (DUBOIS, 1995, p.4). O realizador questiona sua própria vida, e como parte dela a filmagem de sua vida, seus pensamentos sobre como seria o melhor modo de fazer isso, o que tem como consequência o uso de determinadas técnicas da produção fílmica, tudo que tem a ver com o processo de construção do filme.

Assim, se tem uma percepção do campo de abrangência de um documentário autobiográfico. Os autores aqui apresentados trouxeram a definição de alguns pontos de sentido existentes no filme documentário autobiográfico e serão esses, de forma geral, que serão apresentados nessa dissertação. O uso variado de referências através de muitos autores -15- e definições se fez importante para que fosse discutida a ideia de que o gênero autobiográfico é amplo, porém com alguns pontos de apresentação semelhante, mesmo que com nomenclaturas específicas para cada autor. Todos de alguma maneira apresentam a ideia de reflexividade presente no documentário autobiográfico. A partir disso, será necessário analisar as formas narrativas que ocorrem com mais frequência nesses filmes, para compreender como esse olhar do realizador surge como uma imagem específica na tela da reflexividade documentária.

3 ELEMENTOS DE LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

Neste capítulo, pretende-se apresentar algumas formas de linguagem utilizadas nos filmes documentários. Entre elas estão a locução em voz *over*, as entrevistas, a biografia familiar, o ato de mostrar da câmera e o processo de gravação e a escolha de se filmar em preto e branco. O objetivo é verificar se e como estes elementos de linguagem reforçam o sentido autobiográfico do documentário.

Dubois (1995) levanta algumas questões sobre a autobiografia no cinema, entre elas “como conciliar a autenticidade subjetiva singular da autobiografia com o coletivismo sempre artificial e objetivante que impõe a realização de um filme?” (1995, p.4). Para refletir sobre esta questão, serão pesquisados e observados os meios expressivos da linguagem utilizada nos documentários autobiográficos. Sendo que Dubois (1995) ainda coloca que, a “escolha dessa problemática é que, [...] a autobiografia implica um olhar auto-reflexivo” (DUBOIS, 1995, p.4), valorizando a linguagem do documentário autobiográfico. Assim, através do levantamento destas escolhas de narrativas juntamente com a análise de seu efeito semiótico será possível apresentar as estratégias da representação do real na construção e performance da subjetividade dos documentários autobiográficos. Essa escolha de estilo gera a percepção do filme não ser objetivo, conforme explica Dubois (1995).

Dentro desse campo cinematográfico, não existe uma definição única de como o diretor pode ou deve apresentar a si mesmo dentro deste relato autobiográfico. Lins (2006) diz que a técnica que será utilizada depende dos efeitos pretendidos pelo diretor, esse elemento determina a pertinência dos recursos que serão exibidos no filme.

Segundo Per Saari⁴, “não há nada mais analítico e impiedosamente autocrítico que um documentário, especialmente se for um documentário todo sobre si mesmo” (SAARI, in: BERNARD, 2008, p. 353).

Para isso, serão apresentados alguns elementos de narrativas selecionadas sobre dois filmes de documentário autobiográfico, *Santiago* e *33*. Nestes, aparecem cinco figuras de traço narrativo de forma recorrente. São elas: voz *over*, entrevista, consulta a arquivos, o ato de mostrar da câmera e o uso do preto e branco. Na dissertação, será analisado com rigor o efeito de cada um destes meios expressivos nos filmes, e sobre

⁴ Per Saari é documentarista é conhecido por seu trabalho em *Big Little Lies* (2017), *Trespass* (2011) e *Monte Carlo* (2011). Em 2006 fez um documentário que conta sobre seu irmão que faleceu em um acidente, *Why He Skied* (2006).

essa base será feita uma comparação entre eles. Para isso, será apresentado cada um desses meios expressivos em forma de definição e seu efeito dentro do filme, bem como uma análise destas formas em cada filme e seu sentido narrativo. Para a partir deste foco reconhecer como o real é representado.

3.1 VOZ *OVER*

A voz *over*, voz *off* ou ainda a voz de Deus, é uma técnica narrativa de locução de alguém que não aparece no quadro. Uma fala que complementa, gera a reflexão ou cria a incerteza do que se está vendo. Esta palavra falada traz sentido a auto representação.

Bresson ao ser citado por Burch (1973, p. 111) diz que “o som [...], tem, por seu maior realismo, um poder evocativo muito maior que da imagem. Um som evoca sempre uma imagem, uma imagem não evoca um som”. E assim dando um poder aos sons dentro de um filme, sejam eles quais forem.

Quando se fala sobre o som dentro de um filme podemos ter vários tipos, formas e efeitos. Desde sonoplastias de ruídos, até vozes de atores e entrevistados, passando por trilhas musicais. Mas cada uma gera um efeito e um sentido dentro da narrativa do filme. Ao falar sobre documentários Bernardet (2003, p. 16) cita que:

a voz do locutor é diferente. É uma voz única, enquanto os entrevistados são muitos. Voz de estúdio, sua prosódia é regular e homogênea, não há ruídos ambientes, suas frases obedecem à gramática e enquadram-se na norma culta. Outra característica: o emissor dessa voz nunca é visto na imagem. Ele pertence a um outro universo sonoro e visual, mas um universo não especificado, uma voz *off* cujo dono não se identifica. É a voz do saber, de um saber generalizante, que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico, ele dissolve o indivíduo na estatística e diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu próprio respeito [...] se o saber é a voz do locutor, os entrevistados não possuem nenhum saber sobre si mesmos.

Assim, a discussão do papel da voz *over* e *off* vem de importância com esta dissertação. Onde dentro da análise teremos principalmente o destaque da voz *over*.

O termo voz *off* e voz *over* por vezes é confundido e mesmo usado como sinônimos, mas existe uma diferença clara. De forma simplificada voz *off* pode ser todo som de algo que está fora de quadro, como um ruído de uma porta e mesmo a voz de um personagem. Já a voz *over*, comum na prática documental, é aquela gravada muitas vezes em estúdio, usando um texto de apoio, que é lido externo a ação da cena. Também chamado de narração, locução *off*, e também voz de Deus. Essa voz tem a característica

principal de saber mais, de estar onisciente e onipresente. Mas esta voz *over* pode trazer nela uma poética, lírica, pode ser emitida por qualquer tipo de narração, masculina, feminina, infantil, e pode ser parte presente da história que se está contando, mesmo não sendo de um personagem que está em cena. “E mesmo aquela forma tradicional de *over* associada ao modo explicativo pode ter seu uso legitimado quando empregado para contextualizar uma ação, ou propor associações entre textos pertencentes à ação documental” (WAINER, 2010, p.32).

Harrington define voz *over* como “qualquer linguagem falada que não parece vir de imagens na tela” (1973, p.165 apud FRANCO E ARAUJO, 2011, p.11). ou seja, a voz *over* é a voz de um narrador invisível, ouvida sobre imagens diferentes e com um propósito. Mas Franco e Araújo (2011, p.12) alertam para essa terminologia dizendo:

Da mesma forma, essa voz que vem de fora da tela também pode ser reconhecida como pertencente a um personagem que está narrando a história em primeira pessoa, ou que aparece na tela mas não expressa seus pensamentos de forma explicitamente verbalizada, isto é, quando as palavras não saem de sua boca enquanto as ouvimos. Podemos pensar aqui no chamado “fluxo de consciência” Nesse caso, o cinema prefere chamar essa narrativa de voz *off*, pois se refere ao posicionamento temporário de uma voz reconhecível, que pode a qualquer momento tornar-se on screen, ou seja, quando palavras saem da boca do personagem que vemos na tela.

Com isso, é possível dizer que essas narrações em voz *over* podem acontecer em primeira pessoa, ou mesmo em terceira, dependendo da intenção do diretor. Podemos apresentar que voz *off* e voz *over*, se confundem porque ambas são vozes de pessoas que não estão dentro da cena no momento que são emitidas, ou ainda, não parecem fazer parte da cena diretamente.

De acordo com Doane (1985, p.167) a voz *off* “é submetida ao destino do corpo, porque ela pertence ao personagem.” Isto é um contraste entre o discurso em voz *over*, que pertence a uma voz sem corpo fora do quadro.

Sobre a voz dentro do documentário Bernardet (2003) apresenta ainda uma distinção de tipos de fala. Primeiro cita a do especialista, onde a voz seria similar a do narrador em voz *over*, que traz afirmações e um certo tom de verdades que não deixam dúvida. Depois, apresenta a voz do personagem, que pode ser individual ou coletivo, tende a ser uma fala forte, que gera vínculo com o espectador. Essa seria a voz que se vê dentro da cena, a voz de quem fala sobre si e sua experiência. E por último cita a voz do povo, onde são mostradas muitas pessoas dizendo a mesma coisa, uma fala que vem ser coletiva (BERNARDET, 2003).

Entre as definições e diferenciações entre voz *off*, voz *over* e voz *in*, temos a colocação de Chion (2011[2008]), que diz que a voz *in* é a que está dentro da cena, que se sabe de onde vem, já o “som *off* é aquele cuja suposta fonte não só está ausente da imagem, mas é que é também não diegética, ou seja, está situado noutro tempo e noutro lugar que não a situação diretamente evocada” (p.62) e ainda complementa dizendo, “é o caso, muito corrente, das vozes de comentários ou de narração, ditas voz *over*” (p.62). Com isso ele deixa a ideia de que a voz *over* é um tipo de som *off*, ou seja, um som que está fora de cena, mas que traz comentários e explicações para a história. E Burch (1973) completa dizendo que o som *off* são os ruídos de fora de cena, que podem ser mesmo uma voz, uma pergunta de um entrevistador, algo que completa a cena sem ser visível.

O uso da voz *over* desenvolve a reflexão sobre a própria construção dos filmes autobiográficos, onde o diretor exprime seu ponto de vista, sua experiência, seus gostos e assim coloca em crise definitiva sua própria autoridade, seu poder absoluto de conhecer completamente aquilo que é representado e apresentado no documentário. Em muitos filmes documentários autobiográficos, é esse o meio de expressar o protagonismo na narrativa, pois essa pode ser a única maneira de apresentação do diretor, a partir da imposição de sua voz. Ele pode apresentar as imagens, os personagens, ou mesmo analisá-las e contextualizá-las. Junto a esse olhar, a voz *over* pode ser um caráter testemunhal do diretor. A utilização da voz *over* como ponto principal do documentário também carrega a compreensão do fazer o filme, de questões da gravação, ou de “espessuras” – termo que Ramos (2005) propõe como o tempo entre a gravação e a montagem do filme, pode ser anos – onde a questão do que será o filme e o sentido dele podem ser explicados pelo próprio diretor. (GUTFREIND;VALLES, 2017). Com isso a narração fora de cena, a voz *over*, pode trazer conceitos novos a um filme, questões pensadas fora da narrativa das imagens.

Nichols (2005 [2001]) fala sobre o uso da voz no documentário como parte importante, sendo que a voz *over* – que ele denomina de “voz de Deus” – não é única, mas também dá importância às vozes das entrevistas, dos depoimentos e dos diálogos. Já a voz em primeira pessoa é a responsável pelo discurso interior, chamada de “voz performática”, a que traz as reflexões íntimas do diretor. Todas essas vozes são analisadas como parte inseparável da história construída no documentário autobiográfico.

Ramos (2005, p.7) acrescenta que “em sua forma mais contemporânea, a voz que enuncia fora-de-campo tem sua presença diminuída, com um espaço maior para a narrativa que utiliza diálogos, depoimentos, entrevistas do arquivo”, e que a voz *over* é utilizada para fazer a junção destas múltiplas vozes, além de descrever as cenas sobre os temas comentados. Mas a voz *off*, de fora, também pode ser aquilo que dá o tom da cena. Existe uma discussão sobre o uso da voz *over* ou não nos documentários, enquanto Ramos (2005) coloca que ela ainda é usada, porém menos importante que as outras vozes, Lins (2006) argumenta que as produções mais subjetivas e performáticas, que tem o ‘eu’ do diretor como tema principal, trouxeram novamente a narração em voz *over*. Segundo Lins (2006), essa voz em *off* é a maneira ensaística do diretor por sua subjetividade e suas reflexões e percepções. E ainda, Lins (2006) complementa com a afirmação de que a voz *off* traz a união das imagens apropriadas, realizadas por outros, imagens de um arquivo que se misturam as imagens originais do documentário trazendo sentido e conexão a elas. “Os filmes transformam-se assim no lugar de conexão desse material heterogêneo, de ressonância entre imagens, sons e acontecimentos do mundo, e de reflexão a respeito das imagens.” (LINS, 2006, s/p, online). A voz de Deus traz aos filmes a reflexão de alguém onipresente e onisciente do que acontece. No filme documentário, passa ser uma explicação que ajuda o espectador a compreender o tema. E em um documentário autobiográfico, ela mostra a opinião, o posicionamento do autor. E assim perde essa aura de infalibilidade, de autoridade suprema e indiscutível ao respeito do exibido e dito no documentário.

Portanto, a voz *over* é elemento recorrente em documentários, mas em documentários autobiográficos, onde a subjetividade e a reflexão do diretor passam a ser o objetivo do filme, a voz ganha um novo sentido, não mais como uma tradutora da cena, mas parte da história, a reflexão do diretor. Para tanto, é necessário conhecer as outras vozes que fazem parte do documentário, tais como as entrevistas, depoimentos e materiais de arquivos.

3.2 ENTREVISTA

O filme documentário autobiográfico não fala do autor sozinho, mas às vezes fala de sua relação a partir do outro. Para tanto, a técnica de entrevista acaba sendo um recurso muito utilizado, seja em forma de perguntas onde o cineasta aparece ou em forma de depoimentos diretos, sem interrupção alguma do diretor ou com poucas

interrupções (ex. *Santiago*). Todos têm igual valor, pois o que depende aqui é a maneira que se conta a história sob o olhar reflexivo do diretor. Com isso, temos filmes que são baseados em entrevistas formais e informais das pessoas, de familiares, de especialistas sobre determinados temas, feitas com o objetivo de explicar, elucidar e ilustrar e assim colaboram com a representação fílmica da experiência do diretor (LINS, 2006).

As entrevistas têm o objetivo de mostrar um novo olhar sobre os temas apresentados, gerar questionamentos e reforçar o que se está contando. Trazem para o presente os acontecimentos do passado (NICHOLS, 2005 [2001]). Parece necessário ter mais alguém falando sobre o tema, para que sejam discutidas, confirmadas ou problematizadas as explicações e suspeitas do diretor.

As entrevistas podem ser o ponto dramático dos documentários, onde trazem o ponto reflexivo dos assuntos apresentados. Nestes momentos, surge o mostrar da filmagem, que pode ser feito através de questionamentos que o entrevistado faz ao diretor ou mesmo um olhar direto. “Cresce, nesse ponto, o papel dos personagens que, não raro, convocam o antecampo, endereçam à equipe questionamentos desconcertantes, cientes da presença da câmera, de sua participação no filme e da construção performática da própria imagem” (BRASIL, 2013, p. 583), mas isso não diminui o poder desta imagem, principalmente em um documentário autobiográfico. Ao conversarem com o diretor, os entrevistados se mostram mais naturais, como se algo além do filme acontecesse. As perguntas feitas pelo diretor também deixam transparecer o como está sendo feito, assim não querendo esconder nada do espectador.

Em alguns documentários mais auto-reflexivos, estas entrevistas deixam de ser algo complementar e passam a ser o primordial. Andacht (2007) usa o termo “encontros” de Eduardo Coutinho, para descrever estes momentos em que o diretor conversa de modo espontâneo e concentrado, porque o famoso diretor brasileiro rejeita a noção de ‘entrevista’, algo que ele critica como o modo típico e superficial de fazer jornalismo na televisão comercial. São momentos únicos, mesmo que tenham que ser gravados mais de uma vez – porque é necessário que a equipe faça testes antes com os entrevistados, mas o momento com o diretor é algo irrepetível, único⁵, pois sempre será uma nova experiência, a pessoa está se encontrando com o diretor pela primeira vez, e assim a possibilidade de uma troca espontânea é muito maior. Estas entrevistas mostram

⁵ Andacht (2007) quando fala sobre esta técnica, no artigo citado, está se referindo ao *Edifício Master* (2002) de Eduardo Coutinho.

o ambiente que são gravadas, e a maneira que o entrevistado se comporta, faz parte também do documentário.

Nos documentários autobiográficos, todos estes elementos se unem ao propósito do diretor, que a partir destas entrevistas passa a refletir e questionar sobre si mesmo. Mas além das entrevistas e das vozes apresentadas no filme documentário, tem se também a argumentação através de documentos, fotos e objetos familiares que reforçam a dimensão factual, objetiva do documentário.

3.3 DOCUMENTOS DA BIOGRAFIA FAMILIAR

As imagens caseiras, feitas de forma despojada, ganharam espaço nos documentários autobiográficos. Estas passam a contar os fatos a partir de um olhar interno ao filme, anterior ao próprio propósito do documentário. São aproveitadas diversas imagens, principalmente as feitas em película (LINS; BLANK, 2012). Dentro do processo de documentário, é frequente a utilização de imagens feitas em épocas diferentes, locais distantes dos principais relacionados ao filme, e também é comum o uso de imagens feitas por outras pessoas que não o diretor. A ele cabe unir, articular entre elas dando sentido à narração (RAMOS, 2005). São as imagens de festas familiares, viagens, capturas livres da família e da vida do diretor, que podem ajudar a narrar a história. São momentos que já passaram, mas mostram algo que precisa ser verificado, tal qual uma análise de investigador.

Lins e Blank (2012) citam Didi-Huberman (2012), quando chamam o cineasta documentarista de “artista-arqueólogo”, alguém que busca imagens para complementar, explicar e elaborar a história que o documentário está apresentando. Argumentam que o diretor não é um ser apegado somente ao passado, mas que busca compreensão do presente. Com isso pretende-se dizer que o cineasta como “artista-arqueólogo” escava documentos e imagens para trazer sentido ao espectador daquilo que quer e precisa contar, algo que só com palavras não seria possível. Talvez a finalidade seja fazer crer ao público que estão apresentando provas de sua reflexão. Quando ele descreve o documentário clássico ou tradicional, Nichols (2005 [2001], p. 68) reforça essa prática dizendo que:

Os documentários reúnem provas e, em seguida, utilizam-nas para construir sua própria perspectiva ou argumento sobre o mundo, sua própria resposta poética ou retórica para o mundo. Esperamos que aconteça uma transformação da prova em algo mais do que fatos comuns.

Além do que, o uso de imagens de arquivos traz o aparato tecnológico para dentro do filme, quando se mostra uma fotografia, uma carta, uma gravação sonora, estas mídias servem para criar o efeito de realidade no filme documental, como se ali não houvesse mediação. O uso destas imagens de arquivos pretendem costurar a história, preencher as lacunas do documentário, comprovar a existência do discurso ali apresentado (SCHEFER, 2008). Com isso, pretende-se mostrar que aquela reflexão que o diretor está fazendo é baseada em fatos que existiram. Os bilhetes escritos em épocas passadas, por exemplo, funcionam como documentos a comprovar a existência de algo no presente.

Pode se ainda pensar que estes elementos – documentos, fotografias, imagens – são também uma maneira de fazer com que a memória não se perca. E a partir do filme estas evidências ganham um novo sentido no presente. Ao criar uma relação destes objetos com a história narrada, eles passam a fazer parte intrínseca da reflexão do diretor (LINS, 2006).

As imagens de arquivos, os documentos, podem servir como uma ilustração da cena, porém pode também ser uma representação de que algo era assim, aconteceu de determinada maneira, ou mesmo como prova de que existiu. Com isso temos que:

de uma forma ampla, material de arquivo pode servir para refletir sobre o instante (presente ou passado), sobre a passagem do tempo e seu efeito nas pessoas, sobre o impacto da ação do homem no meio físico, sobre a própria tecnologia e as formas de representação, enfim temas universais e inesgotáveis. (LINS; MESQUITA, 2008, p.94)

Podemos citar como exemplo do uso de imagens de arquivos os filmes de Péter Forgács⁶, que são construídos a partir da reorganização de material de arquivo e que segundo Nichols (2012, p.18) “não tem como objetivo polemizar, explicar ou julgar; ao contrário [...] quer evocar um sentido para experiências passadas, de forma a retomá-las como um eco do seu futuro”. O uso destas imagens de arquivos pode ser considerada um gesto artístico e político segundo Lins e Blank (2012, p.104):

que dissolve as funções originais do material – filmes de família para serem vistos pela família, visando o fortalecimento dos laços e a continuidade do grupo – em favor de novas configurações e sentidos. As imagens deixam de estar a serviço da memória familiar para se tornarem testemunhas da história, compartilhadas, produzindo experiências inéditas para um público de anônimos.

⁶ Peter Forgacs, artista multimídia e cineasta independente. Durante as décadas de 1970 e 1980, esteve ligado a grupos e diretores de cinema underground em Budapeste, que se reuniam em torno do célebre Bela Balazs Studio. A partir de 1982, começou a colecionar os *found footages* (fragmentos, tiras, pedaços, rolos de filmes amadores e caseiros, em maioria anônimos), que se tornariam a base de seu trabalho. Utilizava uma metodologia peculiar para obtê-los: anúncios de jornal. O material de arquivo é quase uma marca registrada de sua obra, já que muito pouco é filmado por ele (RABELLO, 2012, p. 7).

E para o próprio Forgács (2012, p.12), o “outro aspecto da intimidade em relação a esses filmes de família é a técnica da colagem, como o clássico procedimento de recontextualizar”. Assim o que temos é que “o filme de família representa um mundo diferente, por não ter sido planejado para o olhar público” (MAINENTI, 2014, p.66), ou seja, o papel dos arquivos dentro do documentário ganham espaços novos, aos quais não tinham sido planejados anteriormente.

Os arquivos de família, documentos, filmes, fotos, cartas, etc, servem para ilustrar, para registrar que um momento passado existiu. Em alguns sentidos tem o efeito comprobatório, em outros servem como forma de visualização de algo que está sendo contado, e ainda, podem trazer um efeito narrativo, através da emoção de se estar frente a um registro histórico.

3.4 MOSTRAR DA CÂMERA E DOS ELEMENTOS DO CAMPO DE FILMAGEM

Se o documentário vai falar sobre o cineasta que está fazendo o filme, nada mais certo do que mostrar a câmera, deixar aparecer o que está filmando. Nos documentários autobiográficos, a discussão sobre o que se filma e o motivo ou os motivos porque se filma é recorrente. E neste olhar é que o mostrar o antecampo, parte de trás das filmagens, aquilo que Goffman (1985 [1959]) chama de ‘bastidores’ da interação, se faz comum.

Brasil (2013) comenta que historicamente, nos documentários em geral, é comum o apresentar o antecampo; porém existem dois objetivos: uma abertura ao diálogo sobre a filmagem, e a reflexividade crítica do tema que se está abordando. Essa exposição de como se está filmando, das questões com relação à gravação, revelam uma participação ativa do diretor. Trata-se de uma “ética anti-ilusionista” (BRASIL, 2013, p. 581), onde a realidade de todo o processo do filme se mostra, tentando não esconder nada. Assim, fazendo acreditar no real que se filma, como se não houvesse truques nem armadilhas de contexto duvidoso.

Mesmo em momentos de entrevista, onde quem fala é o outro, a presença do diretor se faz relevante, seja através de sua imagem, ou de sua voz, ou ambos elementos. E isso fica claro quando as respostas e a voz se mostram espontâneas, com erros e deslizos; essas expressões viram um estilo, uma linguagem: “Seria preciso dizer ainda que filmar o outro é sempre, de alguma maneira, filmar a si mesmo (estejamos ou não

em cena)” (BRASIL, 2013, p. 581). E naturalmente a escolha de se mostrar a si mesmo, aparece principalmente nos documentários autobiográficos. Quando se faz uma pergunta, o realizador se mostra interessado, ou mesmo corrige um entrevistado. Desse jeito, o autor se faz presente com seus gostos e estilos. Assim o mostrar da produção acaba sendo parte do real dentro do documentário.

Existe nos documentários o medo de não parecer autêntico, por tal motivo, alguns realizadores tentam esconder a câmera, para que tudo pareça natural. Andacht (2007) coloca que a presença da câmera na cena muda as reflexões da vida, elas não deixam de ser reais; elas são reais dentro daquele encontro, naquele instante que acontecem. E a decisão de exibir o equipamento, a voz do diretor, sua imagem junto da cena, faz com que esta realidade seja reflexiva de seu processo e também de seu contexto.

O que pode ser relacionado com o efeito-câmera que Xavier (2014) apresenta como elemento que aciona as performances, assim, a maneira como as pessoas se relacionam com a câmera, enquanto articuladores do discurso, e o mostrar da câmera se fazem como um complementando o outro. Comolli (2008) também argumenta sobre a produção de acontecimentos que não podem ter controle do diretor, como os imprevistos de gravar uma entrevista com uma pessoa comum e não um ator. A reflexão que aqui se apresenta é de que, ao filmar um sujeito da sociedade, ele é influenciado pelo efeito-câmera ali presente, porém não é a interferência do diretor que se faz, mas do equipamento. E ao mostrar dentro de cena esta câmera, ela passa a fazer parte da narrativa, como mais um elemento a ser analisado. Brasil (2013) fala sobre essa mudança de posição dos bastidores para a frente da câmera, como parte da cena, onde “em certos filmes, eles passam para a frente da câmera, implicando-se e posicionando-se internamente à cena: atentamo-nos assim, mais propriamente, à exposição do antecampo, na hipótese de que esse seja um traço não apenas recorrente” (BRASIL, 2013, p. 249).

Com isso temos que alguns filmes tem o processo de filmagem explicito como forma de estratégia, como um viés ‘anti-ilusionista’, o que vem com uma tradição do cinema documentário moderno (BRASIL, 2013). O ‘anti-ilusionismo’, de forma simplificada é a revelação do espetáculo cinematográfico, é o mostrar como se está fazendo a filmagem. Este tipo de cinema vem com a ideia de reflexividade, ou seja de pensar sobre o próprio filme. Comum também com o ‘meta-cinema’, onde se faz menção a outros filmes e ainda a ‘auto-referencialidade’, quando a construção do

próprio filme salta para o contexto principal da narrativa. E ainda podem ser relacionados aos filmes que mostram o *'making of'*, as filmagens de bastidores da realização fílmica e a *'auto-citação'*, quando se fala diretamente de uma característica que há no filme (BARBOSA, 2010).

Ainda tratando de reflexividade no cinema, Barbosa (2010) apresenta que:

reflexividade pode ser notada como uma postura que foge da lógica da narrativa baseada em imagens “naturais”, “puras”, que não capta elementos presentes na mise-en-scène (técnicos, diretor, entrevistador, equipamentos ou qualquer outro elemento que indicasse o processo de realização do filme para o espectador) ou ainda que não incluisse episódios que envolvem a realização e desenvolvimento de um filme documentário: as dificuldades nas entrevistas, as contradições nos argumentos de entrevistados, imprevistos e improvisos relacionados à filmagem etc (BARBOSA, 2010, p. 25-24).

O mostrar o antecampo de forma explícita pode ser por dois motivos, uma delas em busca do dialogismo, da discussão sobre o que está sendo mostrado e como está sendo mostrado. A outra parte diretamente da reflexividade crítica, onde busca o questionamento sobre o próprio filme, a gravação, a filmagem, pois o cinema é um modelo de comunicação que busca a sua autocrítica (BRASIL, 2013). O autor ainda conclui:

A exposição do antecampo provoca, em contrapartida, o atravessamento (e mesmo a fratura) do dialogismo pela reflexividade. Revelar em cena a equipe e os equipamentos de filmagem será, no cinema, uma estratégia anti-ilusionista: expõem-se criticamente os mecanismos e meandros da representação e dos processos de construção de verdade. O dialogismo constrói, em relação, o ponto de vista. A reflexividade, por sua vez, acusa o caráter artificial mediado e fraturado do diálogo. (BRASIL, 2013, p. 250).

Portanto, a escolha de mostrar o antecampo se faz por conta de uma busca de sentido, ora reflexivo, ora dialógico. O que não se pode deixar de lado é que essa escolha de deixar em cena a câmera, o diretor, ou algo comum da realização cinematográfica, é proposital, e gera um olhar diferente para o documentário, o de fazer parte de como foi gravado, a maneira que se fez o filme. Levando assim um olhar crítico para si mesmo.

3.5 PRETO E BRANCO

O cinema inicia com o processo de captação da imagem em material preto e branco, tal qual foi com a fotografia. Mas a mudança para o colorido foi uma busca de evolução rumo a transparência cinematográfica, tal apresentada por Xavier (2005). Ou seja, o processo de mudança tecnológica era para se conseguir aproximar o cinema cada

vez mais a um visual de realidade. O ideal de apresentação era a transparência, onde o espectador se conduzisse a um universo de fascínio de realidade. E o preto e branco conduzia a uma opacidade, uma quebra com a realidade visual, pois o mundo é colorido e não preto e branco (COSTA, 2009). Porém, segundo Costa (2009, p.3) “para além da simples obviedade dessa constatação, pode-se pensar em como o filme preto-e-branco, hoje tão claramente destacado em sua opacidade, já foi bem mais transparente”. Em um período que era o único recurso e tecnologia disponível.

Com isso podemos refletir que o começo das realizações do cinema foram limitadas tecnicamente, o cinema colorido surgiu mais de vinte anos depois da primeira exibição (NEVES, 2015). Segundo Neves (2015, p.3):

Os anos 30 trouxeram a cor ao cinema. A monocromia que então imperava constituía a grande frustração dos pioneiros do cinema. A introdução da cor haveria de estimular, mais ainda, a curiosidade de um público que só há pouco mais de três décadas havia sido confrontado com o grande espetáculo das imagens em movimento. Em 1935 surge o tão aguardado *Becky Sharp*, realizado pelo americano Rouben Mamoulian – o primeiro filme a cores.

Depois do advento da tecnologia do cinema colorido, o filme em branco e preto se liberta da imposição da técnica e ganha caráter de linguagem, de preferência estilística. A escolha de gravar em monocromático passa ser um estilo que cria um envolvimento marcante com o espectador, pois diminuem fatores que podem distrair nas cores, e aumentar a concentração no tema abordado. Além de ter um espectador que estará disponível ao filme, pois a cor passou a imperar nas telas de cinema e na televisão, a escolha em produzir e assistir a um filme em branco e preto é algo cultural e gera motivações específicas. Ou seja, a estética do preto e branco é algo especial, que muitas vezes terá sua motivação afetiva reforçada (NEVES, 2015). Assim, no cinema a escolha do preto e branco passa ser algo importante, com um objetivo claro:

O P&B na imagem contemporânea vai ser como vai ser sempre. Ele tem esse objetivo de ir direto na essência das coisas, então a gente foca muito mais nos conceitos e na comunicação com o espectador. Uma coisa curiosa é que o preto e branco é diferente da realidade das pessoas, porque ninguém enxerga em P&B, mas mesmo assim ele consegue ser mais direto no sentido (NORONHA, 2015, online).

A escolha da cor passa a ser ponto de narrativa e linguagem, “a estética da cor no cinema confunde-se, praticamente, com a constatação de estilos pessoais ou de efeitos de gênero” (AUMONT; MARIE, 2006 [2003], p. 64). Durante a história do cinema, alguns movimentos estéticos tinham a escolha do preto e branco como forma de linguagem. O Expressionismo Alemão, o Cinema *Noir*, a *Novelle Vague*, o Neo-realismo Italiano. Era um uso do preto e branco por opção de escolha e não por uma

limitação técnica. A *Novelle Vague*, usava do preto e branco como forma de protestar, de ir contra a visão colorida cinematográfica de mundo, era assim que os novos cineastas mostravam sua rebeldia contra os padrões do cinema. Já o Expressionismo Alemão, usava do preto e branco para ressaltar a forma subjetiva, emocional e psicológica de seus filmes. Além de enfatizar as linhas através do contraste entre os claros e escuros provocados pelo filme monocromático. Nos anos 40, o Cinema *Noir* trouxe os filmes policiais e novamente o contraste forte entre o preto e branco aparece como característica marcante. E na Itália, o Neo-realismo marcou o cinema usando do preto e branco para passar uma realidade crua dos anos 50 e 60 do século 20. Era uma forma de não embelezar a realidade, além de ser uma maneira de filmar mais econômica (NEVES, 2015).

O que pode ser percebido é que a escolha entre filmar em cores ou preto e branco é uma escolha, e a partir dela se determina um processo de mediação entre a história contada e o espectador, a linguagem cinematográfica (COSTA, 2009). “Quando o realizador opta por, conscientemente, filmar a preto e branco a sua decisão vai também influenciar, como vimos, a percepção do espectador” (NEVES, 2015, p. 8).

Ao pensar em linguagem e sentido para o uso do preto e branco, podemos chegar a um ideal realista, tal qual o neo-realismo, Kracauer (1997 [1960]) apresenta que o uso criativo do cinema está ligado a realidade, a trabalhar o imaginário. O autor (KRACAUER, 1997 [1960]) declara que os filmes preto e branco são uma forma realista de se ver a realidade. Pois já é vista a realidade como algo dramático, então o preto e branco faria com que essa realidade fosse representada de forma dramática. “O filme em preto-e-branco largamente sustentava a representação dramática através de imagens e seus códigos de realismo tornavam-se um modo cada vez mais usado para se reencontrar com o real e com a realidade” (COSTA, 2009, p. 2). O filme preto e branco traz uma carga dramática, um estilo realista, mas que não pretende ser transparente, pois não quer deixar sumir o fato de ser uma representação, e o filme apenas um meio. E assim, deixando evidente a opacidade do cinema (XAVIER, 2005).

Tecnicamente, o preto e branco consegue um jogo de claros e escuros que cria um clima de mistério que faz com que descobrir o que está nas sombras seja algo prazeroso (NEVES, 2015). Assim como nos documentários de busca, a procura pelo que está por acontecer também é algo que causa prazer. Bartolomeu e Veiga (2014) afirmam que o documentário de busca traz “na fusão ou tensão entre um projeto pessoal, um desejo subjetivo de construção de si (e suas formas de ficcionalizações), e o

projeto de um filme, um documentário” (p.1). E Bernardet (2005, p.151) também comenta dizendo que, “não mais uma subjetividade como individualismo, mas uma subjetividade dinâmica, que não sabe em que medida é íntima ou em que medida é produto da sociedade”. Isso faz entender que o documentário autobiográfico fala de uma busca pessoal, mas cria uma tensão que faz com que a busca passe a ser coletiva, da sociedade. E o desvendar desta busca é algo que se mostra não só para quem protagoniza o filme, mas também para quem assiste. Além disso, filmes documentários autobiográficos, onde a vida do diretor é mostrada também é motivo de descoberta, por isso talvez o preto e branco seja a técnica utilizada na filmagem.

Silveira (2005) coloca que o preto e branco, que é visto por alguns como ausência de cor, na verdade é parte da construção perceptiva cromática, e faz lembrar as cores originais e interpretar mais a fundo o sentido dos objetos. É como uma aglutinação de muitas cores subjetivas e particulares a cada um. Quando se estuda a cor, o importante é entender o significado que aquela tem na cultura, qual o efeito de percepção que produz. E estes efeitos podem ser de caráter psicológico, social, afetivo (SILVEIRA, 2015). Silveira (2015) coloca ainda que a ideia de gravar em preto e branco traz também o sentido de algo antigo, que retorna aos primórdios do cinema. Se for relacionado com o documentário autobiográfico pode ainda se referir a ideia de algo que remete ao passado do diretor. Com isso “a decisão da produção de uma obra em preto e branco deve ser prioritariamente baseada na necessidade narrativa do filme” (NORONHA, 2015, s/p, online). Para Tarkovsky (1991, p. 356) “um filme a preto e branco imediatamente cria a impressão de que a sua atenção se concentra no que é mais importante [...]. Não há nenhuma sensação de que há algo estranho acontecendo, o público pode assistir ao filme sem se distrair pela ação da cor”. Já em um filme colorido, a tendência seria de neutralizar a subjetividade de interpretação, pois o fato das cores estarem em cena fazem com que não se notem determinadas ações, por semelhança e naturalidade a leitura se passa de forma mais simples e objetiva (COSTA, 2009).

Mas a escolha de se gravar em preto e branco pode ser resultado também comercial, de recursos para a produção do filme. As realizações cinematográficas em filmes monocromáticos trazem a economia não só do material em si, mas também de seu processo de finalização. Em momentos de crise econômica o que se vê é a busca por esse tipo de uso do preto e branco, para sanar a falta de financiamento e recursos monetários (NEVES, 2015). Além disso, alguns filmes ao retratarem períodos onde o

cinema ainda era em preto e branco, uma escolha temporal, o uso do preto e branco também se faz recorrente. A escolha do preto e branco pode:

resultar de uma imposição quer comercial quer de procura de similitude ao contexto imagético da época retratada, quer mesmo de falta de recurso para ocultar deficiências de caráter técnico. Nestes casos retratados poderemos estar a falar de uma estética de pura conveniência e não de uma estética na sua plena acepção. A estética do preto e branco parece estar alicerçada num coerente, assumido e refletido jogo de contrastes, ainda que, com uma diversidade de cinzentos intermédios: o tudo e o nada, o sim e o não, a luz e a sombra (NEVES, 2015, p.11).

E com estas definições, podemos relacionar com o documentário autobiográfico todas as questões relativas à cor que estão trabalhadas dentro do filme, desde a ideia de busca do claro no escuro, passando por não embelezamento da realidade apresentada, até como visual que também remeta ao passado da vida do diretor, todos esses significados do uso do preto e branco fazem parte da linguagem do documentário autobiográfico. Além de poder também ser uma opção por conta de recursos gastos na produção de documentários nacionais. O que também remete a busca por produções mais econômicas, típicas dos documentários.

3.6 A LINGUAGEM NO DOCUMENTÁRIO AUTOBIOGRÁFICO

Com todos estes apontamentos, chega-se a ideia de que o documentário autobiográfico é uma obra pessoal, e que isso passa por sua reflexão de experiências de vida. A partir de filmes pessoais, sobre a vida do próprio diretor a visão apresentada dele próprio, não diminui o caráter de documentário. Penafria (2001) coloca que os filmes documentais autobiográficos contribuem para a principal função de documentário, qual seja, promover uma discussão sobre o mundo, confrontando, distanciando, gerando reações e levando a diálogos sobre diversas experiências de vida.

Quando se usa a primeira pessoa no documentário, está se aproximando de um ensaio filmico, de um vídeo mais experimental e de vanguarda, com o ponto de vista e a opinião do cineasta clara e explicitamente subjetiva. E talvez, a ênfase na expressão do diretor faça com que este estilo de documentário ganhe um caráter de naturalidade. Mesmo sendo a experiência única e individual de um cineasta, isso não diminui a reflexão sobre o mundo e a vida coletiva e cotidiana da sociedade.

As técnicas estilísticas mais apontadas em discussões sobre o tema e que recorrentemente são usadas em documentários autobiográficos são muitas que também achamos em documentários em geral. As locuções em voz *over* nos documentários

autobiográficos são uma maneira do diretor se fazer presente e analisar sob seu ponto de vista a situação apresentada. Ele explica a cena, o porquê de apresentá-la, além de refletir sobre o efeito daquilo que é mostrado. Já as entrevistas, que comumente aparecem em documentários mais jornalísticos, nos autobiográficos servem para mostrar os outros pontos de vista sobre a mesma história. São parentes, pessoas que convivem com o diretor, ou especialistas que ajudam a compreender o pensamento exposto. Os documentos de arquivos apresentados trazem, assim como nos documentários históricos, elementos que reforçam a realidade, como prova de que algo existiu além da produção do filme. São objetos variados, de fotografias a bilhetes, mas que carregam carga emocional muito grande, e por isso trazem uma reflexão ainda mais profunda do diretor.

O aparecer do antecampo, da câmera e das discussões sobre as filmagens, trazem o diretor pra dentro da cena, não apenas como uma voz que reflete e fala sobre o filme, mas como figura real que participa deste. Em alguns documentários, isso acontece principalmente nas entrevistas, onde a pergunta ou o olhar do entrevistado desvenda a presença do diretor, mas nos filmes documentais autobiográficos, onde a história é sobre o diretor, a presença dele aumenta o conflito, sua participação e o mostrar da câmera se faz quase que uma obrigação. Ela passa a ser uma forma estética de linguagem através, por exemplo, da exposição do equipamento cinematográfico. Além disso, a escolha do preto e branco como linguagem adicional ao documentário autobiográfico traz um peso lúdico, de mistério, de passado, de descobertas. Reforçando ainda mais o clima que este estilo de filme documental está à procura, de mostrar mesmo que subjetivamente a realidade do autor.

4 REPRESENTAÇÃO DO REAL NOS DOCUMENTÁRIOS AUTOBIOGRÁFICOS

Para se pesquisar sobre o real no cinema, se faz necessário uma definição de como este termo é empregado pelos pesquisadores do universo filmico. Para isto este capítulo será dividido em, definição do termo na área dos estudos de cinema, e posteriormente, através da análise da representação do real nos documentários autobiográficos. Pois para compreender a representação do real é necessário reconhecer a questão do real no cinema em geral, no filme de ficção e de não-ficção, e desenvolver uma pesquisa sobre o processo de representação do real nos documentários. No cinema, não existe, a priori, uma representação completa e perfeitamente verdadeira da realidade, mas apenas uma versão parcial e falível dela:

Dessa perspectiva, a busca pela verdade absoluta, fora dos códigos do cinema, é uma idealização, ao passo que a linguagem, verbal ou não verbal, vive e se desenvolve em dois âmbitos: a instituição cinematográfica e a realidade exterior. O real exterior é tudo o que fica fora do cinema, e nesse caso, existem elementos possíveis do real externo que ainda não fazem parte do verossímil filmico e, portanto, são ‘infinidamente difíceis de traduzir’ (ANDACHT, OPOLSKI, 2016, p.3).

A questão do real sempre entusiasmou as discussões do cinema, mas no cinema documentário ela sempre foi tida como a questão preferencial porque envolve o caráter ético do gênero. Penafria (2005, p. 178) argumenta que “em suma, o que pretendemos é ir buscar ao filme documentário a questão da Ética para ver de que modo ela se relaciona com a do Realismo”, deixando claro que este saber do cinema, do documentário e do real é abordado em diversas discussões.

4.1 DEFINIÇÃO DE REAL NO CINEMA

O conceito de real pode parecer confuso e de sentido adverso. Ainda mais quando o que está sendo falado é objeto da comunicação – fotografia, cinema, televisão. Aqui será apresentado é uma definição de real sob a ótica de Barthes (1972) e a de Carroll (1983), para assim poder descrever ou analisar a representação do real nos documentários autobiográficos.

Para Barthes (1972), a sociedade busca a existência do concreto, do real tangível. Este se encontra em gestos, atitudes, objetos, palavras redundantes que representam aquilo que é ou que foi, como uma resistência de sentido (p.41). Essa

resistência do real não está ligada ao mundo na ficção, e sim ao da história. Para a história, passa a ser essencial a existência do real, pois o que é contado deve ser o que realmente aconteceu. Ou seja, o real está ligado diretamente com fatos históricos. A fotografia passa a ser objeto de comprovação do real através de sua representação em imagem do que aconteceu naquela época.

Mas se o real é conhecido só através de uma representação, então ele deixa de ser realidade, ou melhor, ele na verdade não existe mais, porque já aconteceu e agora está representado em um formato no qual ele parece real. “Seja ou não um evento encenado, o ato de filmar envolve a estruturação, portanto isso que resulta é uma interpretação em vez do Real⁷” (CARROLL, 1983, p. 5), assim, com a intervenção tecnológica da comunicação, fotografia, filmagem, não temos mais a realidade pura e simples, mas a representação dela através desta técnica.

Para tentar aproximar mais fielmente a realidade, o cinema trouxe a ideia da filmagem direta, como forma de mostrar o real. Os participantes do movimento de “cinema direto” apresentaram como se as novas técnicas garantissem a representação fílmica da realidade. Técnicas foram adotadas, abordagens que encorajaram o espectador a pensar por si mesmo, para ter um papel ativo em direção à tela, para produzir ou gerar sua própria interpretação do que era significativo nas imagens, em vez de ter o cineasta interpretando para ela. Esse era o cinema realista de André Bazin (1943) (CARROLL, 1983).

Por isso ao estudar sobre o real, é necessário tentar defini-lo, pois “quando se fala ‘real’ no âmbito acadêmico da comunicação, mais especificamente do estudo do audiovisual, esse termo vem acompanhado daquilo que uma visão construtivista radical considera ser o inimigo máximo do real, qual seja, a representação” (ANDACHT, OPOLSKI, 2016, p. 2).

4.2 O REAL NO DOCUMENTÁRIO AUTOBIOGRÁFICO

Quando se fala de documentário, logo vem a definição de um gênero cinematográfico qual o real faz parte. Pois, neste encontramos materiais de arquivos e testemunhos de pessoas reais, que falam sobre suas experiências e vida. Mas existem muitos autores (PENAFRIA, 2003; RIEL, 2003) que questionam isso; eles trazem a

⁷ Do original: “Whether or not an event is staged, the act of filming involves structuring so that what results is an interpretation rather than the Real.”

discussão do papel da câmera e do diretor como maneira de interferir e quebrar o real. A definição de documentário é variada, Grierson (1998 [1946]) descreveu como um relato visual da vida cotidiana com um valor documental. Têm se também as pesquisas de Ramos, quem fala sobre a dificuldade de se conceituar o documentário:

Seria documentário um gênero como outros, ou teria o documentário características imagéticas (e sonoras) estruturais que o singularizariam deste outro vasto continente da representação com imagens-câmera que é a ficção narrativa (em seus formatos diversos de ‘filme’ – longa ou curta -, ‘minissérie’, ‘novela’)? (RAMOS, 2000, p.193).

Mas se o cinema é feito por um lado de escolhas do diretor, como a montagem, a produção, o documentário carrega a ideia que ao mesmo tempo deve ser autêntico e manter proximidade e fidelidade com o real. Com isso, algumas atitudes da produção do documentário podem se fazer recorrentes, quais sejam, a não direção de atores e cena, o uso de cenários naturais, todas as estratégias de produção do documentário devem se aproximar ao máximo da representação de elementos da realidade sem serem modificados para o a realização do filme. Porém, o filme do gênero documentário se parece muito com os filmes de ficção, pois ambos se utilizam de uma estrutura dramática e narrativa, e que os gostos dos diretores estão sempre presentes, em ambos os gêneros, tudo sempre terá a visão do realizador, porque seria impossível ser neutro. E assim se misturaria um ar de ficção nos documentários e de documentário nos filmes ficcionais:

A partir do conceito de "ponto de vista", este texto irá discutir uma questão essencial na produção e realização de documentários: a relação que o documentarista estabelece com os intervenientes do seu filme. O documentário ocupa uma posição ambígua e polêmica na história, teoria e crítica do cinema (PENAFRIA, 2001, p.01).

Assim, ao tentar definir o cinema documentário, a ideia de não-ficção se confunde com a posição do ponto de vista do diretor e a narrativa escolhida por ele, o que faz o cinema documental se parecer em algum aspecto com o cinema de ficção.

Carroll (1983) apresenta esta leitura sobre os filmes de não-ficção como sendo “uma das mais confusas áreas da teoria do cinema” (p. 224), isto porque a “objetividade é impossível” (p. 224). Para complementar ainda:

- a) O cinema não-ficcional partilha “procedimentos narrativos, dramáticos e estéticos” com o cinema ficcional;
- b) Cineastas estão “aprisionados em ideologia”, que se revela tanto na forma como no conteúdo por eles produzido;
- c) Já que todo fenômeno cultural é “estruturado”, seu registro audiovisual meramente “captura as ‘ficções’ ideológicas” de uma dada época/contexto;
- d) Todos os filmes são ficcionais em razão de serem representações; (BONOTTO, 2014, p. 47).

Para questionar este ponto de vista, apresenta se aqui, uma opção de mostrar que, para os documentários autobiográficos de primeira pessoa, a questão da direção do realizador é parte do real que se está narrando. O documentário autobiográfico é aquele que mostra as experiências sobre a vida do próprio cineasta, também chamado de “cinema do eu” (DUBOIS, 2012), “documentário de busca” (BERNARDET, 2005), “documentário subjetivo” (LINS, 2006). Este modo de se realizar documentários cresceu muito na década de 80, e trouxe novos questionamentos sobre o fazer do filme. A esse autoquestionamento do filme, o diretor passa a ser sujeito da história também. Ele se faz presente enquanto imagem, voz, reflexão e escolhas.

Existe um impulso fascinante da representação do real, ou do que se parece com o real, de se criar uma realidade. Mesmo no cinema de ficção, esta é uma preocupação, que a história que está sendo contada se assemelhe com a vida cotidiana, e com isso com a realidade. Mas a questão sobre um filme apresentar a realidade é algo difícil de chegar a uma conclusão. A ideia de atingir uma verdade absoluta é impossível através de signos, pois esta verdade é transformada e cria possíveis realidades parciais, através de pontos de vista diferentes, e de interpretações diversas. Portanto, essa empreitada, na vida e no cinema, se torna uma busca sem fim, que passa a ser uma idealização do real (ANDACHT; OPOLSKI, 2016).

Quando se fala de documentários, tem-se que esta busca pelo real seja a preocupação primordial. Nisso aponta o princípio, o momento da gravação, existe neste instante aquilo que será filmado, estará dentro do quadro e aquilo que é exterior ao campo de enquadramento, são os elementos de fora da cena. Nesse momento, já existe uma escolha sobre o filme, pois estes elementos que ficaram do lado exterior do filme serão difíceis de serem incluídos para dentro da narrativa. São as escolhas do que filmar, onde filmar e o que mostrar no filme. Posterior a esta gravação vem a edição, a escolha do que será apresentado, a montagem, que envolve cortes, mudanças de ordem, sons, tudo que gera a dramaticidade. Será que “é possível que a estética ou o aparato cinematográfico influenciem no material gravado a ponto de que tanto um fato filmado quanto uma encenação se transformem em ficção?” (ANDACHT; OPOLSKI, 2016, p.3).

Se forem analisadas estas questões de realização como algo que interfere na realidade, o documentário será sempre alvo de dúvidas sobre ser ou não real. Para tanto será útil à afirmação de Peirce, segundo a qual tudo é representação de algo, ou seja,

tudo o que aparece e parece alguma coisa é ao mesmo tempo a manifestação fenomênica da própria existência:

Portanto, quando pensamos, nós mesmos, tal como somos naquele momento, surgimos como um signo. Ora, um signo tem, como tal, três referências: primeiro, é um signo para algum pensamento que o interpreta; é um signo de algum objeto ao qual, naquele pensamento, é equivalente; terceiro, é um signo, em algum aspecto ou qualidade, que se põe em conexão com seu objeto (CP 5.283).

Neste texto de Peirce, ele usa a metáfora do arco-íris, onde a mistura da água da chuva com a luz do sol forma um novo signo o arco-íris, que resulta necessariamente dessa composição, tal como o real sempre é o resultado da conjunção do exterior e do signo produzido para representá-lo. Ou seja, a mistura entre o real e a construção filmica produz a representação de um real. Para se compreender a realidade dos documentários é necessário saber que tudo é passível de interpretação. É uma representação filmica que vem a partir de uma interpretação de uma representação da realidade. Após as escolhas da filmagem, a realidade passa a ser uma representação do real (ANDACHT, 2007). Porém mesmo essa representação mantém uma relação direta com o real, e no filme podemos dizer que esta ligação se faz pela semelhança.

O propósito estético do documentário autobiográfico não precisa reduzir ou eliminar o factual e o indicial, assim seriam eliminados os fatos e a qualidade deles. Onde se entende por ‘factual’ a ligação com o real, o elo que existe entre o real e a representação do real. Aquilo que existe, o concreto, para Andacht (2007, p. 20) os “filmes necessitam desses signos capazes de magnetizar nosso olhar pela sua conexão factual com o real”, Andacht (2007) apresenta esse argumento enquanto analisa os documentários de Eduardo Coutinho, com relação à representação do real. Assim fica claro que o factual é a conexão existencial com o real. Já o signo que ele apresenta é o indicial. O signo que une o factual real a sua representação. É o que aponta para onde deve ser feita a interpretação. Para Baltar (2004, p. 162) “a narrativa que diferenciava, na visão de Grierson, os ‘verdadeiros documentários’ da vertente factual das ‘vistas’ e ‘atualidades’ tão caras, até então, ao cinema não-ficcional” era exatamente os signos indiciais. “O indicial, tem uma relação física com o seu objeto, o corpo - as emoções perceptíveis (raiva, tristeza, frustração, etc.), os humores, as reações aparentemente viscerais[...]” (ANDACHT, 2013, p. 32). Ou seja, o indicial é direto, aponta para o objeto do signo, conduz a interpretação para os objetos dinâmicos. “o potencial interpretativo dos índices se reduz à ligação existencial de um signo indicando seu objeto ou objetos” (SANTAELLA, 2018 [2002], p. 38).

Existe um processo criador de sentido, que na vida também existe. São as escolhas de gestos e palavras que todos fazem ao se comunicar com o mundo. Podemos dizer que não existe uma única identidade nas pessoas do cotidiano, em todos os momentos da vida, todos estão a representar conforme a situação exige, estão sempre a escolher formas de se apresentar e representar. Segundo Goffman (1985 [1959]), esta representação é “socializada”, feita e modificada para ser compreendida pela sociedade que pertence. “A noção de que uma representação apresenta uma concepção idealizada da situação é, sem dúvida, muito comum.” (p. 40), e ainda complementa com uma citação de Cooley (1922): “se nunca tentássemos parecer um pouco melhores do que somos, como poderíamos melhorar ou educar-nos de fora para dentro?” (COOLEY, 1922 apud GOFFMAN, 1985 [1959], p. 40-41). Com isso entendemos que todos sempre estamos a representar uma apresentação do eu, de si mesmo.

Para Hall (2006 [1992]), o conceito de identidade é muito amplo e pode ser dividido em três tempos. Do sujeito do Iluminismo, que seria aquele individualista, coerente, mas único do começo ao fim. O sujeito sociológico, mais comum ao ser pesquisado, no qual seu interior depende do seu exterior, ou seja, a sociedade molda a sua identidade. Mas também se tem a mudança da sociedade a partir da identidade do indivíduo, é um caminho de mão dupla. Neste conceito, o ‘eu’ é formado seguindo os mundos culturais exteriores. E a identidade cultural do sujeito pós-moderno, que se assume diferentes identidades em diferentes momentos da vida cotidiana. As identidades não são unificadas entorno do ‘eu’. As mudanças são definidas historicamente, a identidade coerente e única passa a ser uma fantasia inexistente (HALL, 2006). E é como parte dessa análise que vem a ideia das representações do eu real.

Goffman (1985 [1959]) traz algumas definições sobre o si mesmo; ele indica que o resultado de uma encenação bem sucedida (p. 222), e ainda completa:

A noção geral de que fazemos uma representação de nós mesmos para o outro não é nenhuma novidade. O que deveria ser acentuado, para concluir, é que a própria estrutura do ‘eu’ pode ser considerada segundo o modo como nos arranjamos para executar estas representações na nossa sociedade anglo-americana (GOFFMAN, 1985 [1959], p.230).

Nos documentários, a representação do ‘eu’ produz a mesma situação. O documentário como gênero fílmico deve buscar o real, mas a partir dos índices que ele produz, ele tenta forçar o espectador a ver o real individual do que é exibido no filme

(ANDACHT, 2007). A apresentação da estética do documentário baseia-se na escolha de índices que levem à compreensão e a reflexão proposta.

Assim, no cinema documental, o importante é observar quais são as estratégias de representação do real na cultura. Nesta dissertação, foca-se mais especificamente na análise do documentário autobiográfico. O princípio de uma análise deve ser olhar na vida das pessoas, para saber como elas pensam e se comportam; ao analisar a sociedade contemporânea, nota-se que a cultura do *self* aparece de tal forma a chamarem de “sociedade do *selfie*” (GERALDO, 2014). O sentido da palavra *selfie* vem de *self*, “o *self*⁸ não tem uma origem biológica, mas social. [...] é impossível conceber um *self* surgido fora da experiência social” (MEAD, 1973, p. 172, apud DA SILVA 2007, p. 85).

Falar sobre si mesmo, mostrar a sua própria imagem constantemente faz parte de um cotidiano comum. E a partir desta percepção é que se vê a leitura de um índice nos documentários autobiográficos. Alguns elementos se tornam comuns ao representarem a vida pessoal do realizador. A interpretação que se sugere aqui é sob o olhar do signo, onde se tem o ícone, o índice e o símbolo, e a partir desta leitura semiótica se chega à análise da representação do real (ANDACHT, 2005).

Para uma compreensão melhor da semiótica se faz necessário uma definição de alguns termos como, ícone, índice e símbolo na semiótica de Peirce (1839/1914):

na definição de Peirce, o signo tem uma natureza triádica, quer dizer, ele pode ser analisado: em si mesmo, nas suas propriedades internas, ou seja, no seu poder de significar; na sua referencia aquilo que ele indica, se refere ou representa; e nos tipos de efeitos que está apto a produzir nos seus receptores, isto é, nos tipos de interpretação que ele tem o potencial de despertar nos seus usuários (SANTAELLA, 2018 [2002], p. 5).

Com isso, compreende-se que a leitura de um signo pode ser feita em três categorias, a relacionada em sua qualidade própria, ou ligada a sua indicação referida, ou ainda, nos efeitos produzidos no receptor.

A relação do signo com ele mesmo é da natureza dele próprio. Pode estar ligado a sua qualidade e a sua existência. Já a relação com aquilo que determina o signo, aquilo que representa, pode ser um sentido genérico como seu contexto e sua denotação. E a relação com seu interpretante, vem da teoria da interpretação, e a ligação com seus efeitos sobre o interprete (SANTAELLA, 2018 [2002]). Assim, o que pode ser dito é que o olhar que é empregado na leitura do signo vai identificar qual a relação está sendo

⁸ Nesta dissertação ‘*self*’ será traduzido com o sentido de ‘si mesmo’.

considerada. Peirce (CP 6.339) escreve: “cada tipo de signo serve para trazer a mente objetos e espécies diferentes daqueles revelados por outro tipo de signo”.

Com isso vêm as definições de ícone, índice e símbolo. Onde ícone é um signo, mas com relação a sua qualidade, “o ícone só pode surgir ou evocar algo porque a qualidade que ele exhibe se assemelha a uma outra qualidade” (SANTAELLA, 2018 [2002], p. 17). Sendo que as qualidades não são representadas e sim apresentadas, não há nada no ícone que possa ser dinâmico. Ele é o que é em si, “um objeto puramente no nível da aparência” (p.18). A fundamentação de índice é sua existência concreta, é a maneira de que é capaz de indicar a existência. É “[...] um objeto dinâmico, com o qual ele mantém uma conexão existencial” (p.19). Assim, “mesmo que os índices envolvam os ícones, não são estes que os movem, para ser um índice o signo tem que ser visto pelo seu aspecto existencial, como parte de um outro existir, no qual ele indica e faz parte de um todo” (SANTAELLA, 2018 [2002], p.20). E já o símbolo vem de uma relação com leis que o condicionam. São convenções sociais, leis gerais que lhe empregam sentido. Segundo Santaella (2018 [2002]), “o símbolo está plenamente habilitado para representar aquilo que a lei prescreve que ele represente” (p.20). Para definir este olhar sobre o signo é importante compreender:

O objeto imediato do ícone é o modo como sua qualidade pode sugerir ou evocar outras qualidades. O objeto imediato do índice é o modo particular pelo qual esse signo indica seu objeto. O objeto imediato do símbolo é o modo como o símbolo representa o objeto dinâmico” (SANTAELLA, 2018 [2002], p. 20).

Ao olhar para os modos que a sociedade contemporânea pensa o self, temos a interpretação de determinados índices. Em um documentário autobiográfico, este tipo de signos serão reconhecidos e interpretados, e como consequência, lidos como uma representação do real. Estes signos são o resultado de uma conexão física e natural entre o objeto e seu signo.

Dentro deste processo de interpretação dos signos, a união entre ícone, índice e símbolo é um caminho natural. O símbolo é um resultado geral, convencional, no qual muitos entendem de forma semelhante. Para se chegar a essa interpretação coletiva, é importante que os índices apresentados no documentário levem a atenção para essa interpretação (ANDACHT, 2005). O interpretante é uma parte importante dentro do processo do signo. Ele exerce o papel de dar significado ao signo. E essa análise pode ser feita sob dois aspectos, segundo Andacht (2013, p.31) “parte dessa atividade é o Interpretante Imediato, que consiste em ‘tudo o que a questão expressa, tudo o que ela

expressa imediatamente sobre a qualidade [...]’. Outro componente é o Interpretante Dinâmico, que se refere ao próprio fato de o respondente [...]”. Santaella (2018 [2002]) complementa que existe o “objeto dinâmico” e o “objeto imediato”, onde o objeto imediato é a natureza do signo, o aspecto qualitativo, a aparência que ele mostra. Já o objeto dinâmico está fora do signo, representa e determina o signo. O objeto dinâmico só existe de modo incompleto e falível no objeto imediato, é muito difícil imaginar eles separadamente.

No documentário autobiográfico, é importante ver quais são estes índices que estão sendo utilizados para produzir a representação do real e criar tal efeito. Quais elementos aparecem de forma recorrente neste estilo de documentário? Mesmo sabendo que sempre haverá uma quebra nas regras estabelecidas pela linguagem. Assim, a maneira que se trabalha a voz *over*, os temas abordados, as entrevistas e a forma como a história é contada. Todos estes elementos podem e fazem parte desta representação indicial e desta leitura indicial. Mas talvez o mais marcante seja o ato de mostrar a câmera, o campo externo da filmagem, o apresentar como se está filmando. Quando se vê a maneira que se está gravando, sente-se que se está testemunhando o fazer do filme, e com isso presenciando o real mesmo, sem mediação, o que, claro, é impossível, conforme esta teoria semiótica. É como na representação do ‘si mesmo’ cotidiano, onde o reflexo da imagem da câmera em um espelho, ou o enquadramento mal ajustado mostra onde e como esse indivíduo está, e de que maneira ele quer ser visto.

Com o crescente individualismo do mundo e as condições socioculturais que buscam ser o único e especial, o fato de se ver o fazer do filme traz esta sensação de saber mais que o próprio realizador, o de ver o diretor fazendo. A atitude lembra algo de um momento de *voyeurismo*. Aqui o realizador procura se mostrar de forma autêntica, para trazer sua imagem de forma natural, para que este índice aponte para o todo do filme, a ponto de garantir a leitura do real. No documentário, o diretor faz uma atuação de si próprio, uma performance da sua vida. Mesmo que essa performance de si mesmo não seja interpretada como autêntica por todos os espectadores, ela ainda assim representa um momento de apresentação do real da vida do realizador enquanto filma esse documentário sobre esse assunto.

Para compreender melhor a ação do signo e como ele representa o real, é importante lembrar que o aspecto que faz o signo ser semelhante ao objeto é o ícone, neste caso do documentário, o ícone seria produzido pela câmera junto com os índices do real, essa é a função básica da câmera, qual seja, registrar o que é colocado perante a

objetiva dela. E que, a característica geral, aquilo que produz a compreensão do signo convencional é o símbolo propriamente dito. Já o índice é o que esse ícone – câmera – representa, aquilo que se quer contar, que aqui no documentário é o sentido de estar produzindo o filme, de estar fazendo cinema sobre a produção de cinema. Quando se estuda cinema, é preciso ter uma compreensão de como esses elementos funcionam semioticamente. Nos documentários autobiográficos de primeira pessoa, pode-se estudar o lado qualitativo icônico, que supõe reconhecer quais objetos se inserem, assim como o geral simbólico, de como se tende a interpretar as imagens e sons do filme, mas talvez a compreensão mais interessante seja a dos índices que se apresentam, pois estes parecem justificar a ideia ou efeito de real ao gênero cinematográfico. A interpretação do signo é um processo, é uma leitura individual e lógica a partir de um repertório que está em constante mudança. Um signo pode gerar outro signo, e a interpretação vai se aprofundando e mudando a cada leitura que se faz. “A semiótica não nega a intervenção humana no processo interpretativo, nem no uso geral dos signos, mas essa teoria tenta nos explicar a significação sem recorrer ao psicologismo; trata-se de uma análise lógica do sentido” (ANDACHT, 2015, p.81).

O signo que se busca aqui é a representação do ‘eu’, do self, o documentário autobiográfico utiliza como diferencial aos demais documentários, o ‘eu’ do diretor. Em uma definição do self na vida cotidiana, Goffman (1985 [1959]) coloca que o self é um personagem representado com efeito dramático, que vem junto a uma cena, e produz uma história. Ou seja, é algo que não está só dentro do ‘eu’, mas que é gerado externamente; ele envolve um processo de interação com o mundo. Trata-se de um desempenho do ‘eu’ com a sociedade, com o cenário, que precisa ser interpretado como tal. Assim para ter credibilidade no self, é necessário que o outro, quem vê a performance do ‘eu’ a compreenda como tal: o ‘eu’ “é um produto de uma cena bem sucedida, e não é a causa dele” (GOFFMAN, 1985 [1959], p.231).

Para compreender a representação do ‘eu’ no documentário autobiográfico de primeira pessoa é que se faz importante a leitura da exposição do antecampo, para ver a encenação do self dentro de um cenário, e de como ele contracenava com os outras pessoas. Ao filmar a câmera filmando a cena, se expõe o processo cinematográfico, mas ao fazer isso deve ser lembrado que se cria outro antecampo, algo ambíguo, de leitura cíclica. Ou seja, sempre haverá alguma coisa fora da cena, ao qual não se saberá como é. Apenas se mostra o que se quer mostrar. Mesmo assim, a possibilidade de ver a filmagem, o processo de gravação, faz com que o espectador se torne participante do

processo; assim se abre um diálogo sobre o processo de se fazer cinema e talvez até uma crítica ao próprio cineasta e a sua ação. Ao mostrar a equipe, câmera, a voz do diretor, se expõe a linguagem cinematográfica, é como um avesso ao ilusionismo que o cinema prega, e assim algo que é não-ilusionista se põe como real. Quando o diretor se deixa filmar é o antecampo que passa a ser campo, o filmar a filmagem, como se mostrasse o todo, numa ética de se contar a verdade tal como ela é (BRASIL, 2013).

Incluindo a esta leitura as definições de Vertov (AKERMAN; LOBATO, 1998) sobre a captação espontânea do mundo num registro de verdade cinematográfica, como o *Kino-Pravda* – cinema verdade - e o *Kino-Glaz* - cine-olho – que é uma desconstrução do cinema clássico. A exposição do antecampo faz o cinema discutir suas produções, e quando se trata de um cinema autobiográfico, faz discutir o motivo porquê se filmar tal história. Neste ato de tornar o invisível em visível, que pode ser lido como, mostrar o próprio diretor, ou mesmo ao mostrar o antecampo. Assim a representação dentro do filme documentário autobiográfico se torna a ilusão ou efeito especial de uma não-representação, mas um mostrar da verdade atrás das câmeras (XAVIER, 2005).

O espectador está acostumado com um determinado tipo de realismo jornalístico, no qual sente-se “mestre do jogo” pois é sempre apresentado a ele um esclarecimento daquilo que é visto nas imagens. São explicações, informações, reflexões prontas para que não existam contradições. Por ter todas essas reiterações sobre o que vê, o espectador tem a falsa impressão de controle, de quem sabe tudo que está acontecendo (LINS; MESQUITA, 2008). Retomando a leitura semiótica proposta, é a partir dessa construção de repertório que se faz o índice. Essas imagens jornalísticas trazem a ideia de que se souber o que está acontecendo, sabe-se o que é verdade de modo absoluto ou completo. E o documentário ao expor o antecampo, o atrás das câmeras, faz com que esse índice seja reconhecido, e portanto que essa verdade seja questionada, relativizada.

Todo documentário pode ser visto como uma obra pessoal, pois se seguirmos o argumento de Penafria (2001), as escolhas do diretor sempre dão o seu ponto de vista sobre aquela história apresentada, então o documentário parte de um olhar específico. Mas nem por isso deixa de ser real, ou de falar de uma certa realidade. O documentário mostra aquilo que existe, porém não era sabido ainda. Quando se trata de documentários autobiográficos, a relação mais importante é sobre o que o diretor quer contar sobre si próprio, e que relação ele terá consigo mesmo. E assim as escolhas de produção serão não apenas sobre o tema, mas também de como se fazer acreditar, de trazer o real pra

dentro de sua própria história. Existe aqui uma proximidade muito íntima com o que se filma. Assim, é natural que o cineasta se questione sobre os porquês de se fazer o filme, o que ele estaria revelando sobre a sua realidade. Como será feita a apresentação da sua vida (PENAFRIA, 2001). Estas escolhas passam pelo indicial representado no filme, que aponta para a história contada em primeira pessoa sobre quem está fazendo o filme.

Ao final, tem o indicial que não é, nem a qualidade descrita dos objetos, nem uma explicação de conceitos em um modo geral, mas simplesmente um forçar de intenção e atenção para o caminho do real. O índice é a parte do signo que mantém a relação com seu objeto em sua forma de ser, refere-se aos objetos através da pura existência. Muitos documentaristas se questionam com relação a esse indicial, ao não real que a subjetividade traz aos seus filmes, mas em um caráter autobiográfico é essa subjetividade que se aprofunda. O encontro com o 'eu' envolve uma auto-reflexão. Estes diretores são "caçadores de verdades" pesquisam, procuram, buscam, caçam as histórias reais para contar em seus filmes. Mas se questionam do momento que ligam a câmera, e ali a subjetividade começa a aflorar. O signo pode estar ligado ao que o diretor pensa, pode ser a interpretação do espectador, mas também é um entender do mundo que está fora da mente destes dois lados da informação (ANDACHT, 2007).

Dois aspectos interessantes de se pensar a realidade é sob a perspectiva de Wittgenstein (citado em ANDACHT, 2007) e os jogos de linguagem, onde um olhar mais construtivista vê a realidade como uma construção mental de quem acredita que a descobriu. E a visão crítica e construcionista de Comolli (2008), quem afirma que a crença no real do espectador de documentário está garantida, pela simples ideia de que ali existe a realidade. Com estas perspectivas pode-se dizer que a realidade é uma leitura que se faz, ela não está apenas dentro da mente de quem assiste ao documentário, mas na relação entre o mundo e os signos dos que dispõe a pessoa que percebe e interpreta ao mesmo tempo. Pois no documentário, os índices levam a acreditar que a pura e simples verdade está ali representada. E no documentário autobiográfico é o índice do antecampo aparecendo dentro de cena que faz essa realidade surgir e ser acreditada pelo espectador.

Sempre que uma discussão sobre o real surge em produções, deve-se lembrar de que nenhum ato de leitura, seja de texto escrito ou visual está isento de formas de se ler, não existe nenhuma neutralidade, seja quem faz o filme ou de quem assiste. As escolhas que são feitas nas produções documentárias são determinantes para a maneira que o filme será visto, além do repertório do receptor também influencia na compreensão

final. Por isso, os signos indiciais trazem uma dimensão do real; eles são elementos semióticos que levam a crer que determinada coisa é verdade. Os elementos icônicos que pertencem à imagem geram a experiência estética ou mais exatamente, as qualidades visuais e sonoras que a compõem, e o símbolo leva a interpretação daquilo que o documentário representa (ANDACHT, 2015b).

O objetivo desta dissertação é gerar uma reflexão e oferecer uma análise rigorosa sobre como os documentários autobiográficos que são narrados em primeira pessoa, onde a discussão sobre o self é feita dentro do filme e com o filme; se posicionam com relação ao aspecto do real filmado, porque o realizador questiona o fazer e a própria existência do filme. A intenção com isso é de salientar que a representação do real neste gênero fílmico é feita por signos indiciais que produzem esta construção natural da crença no real. O índice aqui considerado e discutido é o aquele que mostra o atrás das câmeras, do antecampo, onde a imagem de quem filma é apresentada como forma de mostrar e supostamente não iludir o espectador. A finalidade é que ao ver estes índices de realização cinematográfica, o espectador tem a representação do real, de modo paradoxal mesmo no olhar mais subjetivo do filme documentário autobiográfico.

5 ANÁLISE DOS FILMES *SANTIAGO* E *33*

O objetivo desta pesquisa é apresentar quais elementos de linguagem aparecem de forma recorrente nos filmes documentários autobiográficos, e de que maneira eles representam o real. Para isso foi escolhida a pesquisa qualitativa através da análise semiótica. Como amostra para a análise foram selecionados dois filmes brasileiros, *Santiago* e *33*. Ambos os filmes fazem parte do subgênero autobiográfico, e foram apontados por terem características visuais semelhantes, como o fato de serem em preto e branco e usarem da voz *over* como recurso narrativo. A hipótese que se pretende é de que as escolhas de linguagem que os filmes apresentam reforçam suas características autobiográficas, como as apresentadas na fundamentação teórica dessa dissertação. E ainda, que existem signos que deixam transparecer o real destes filmes.

A metodologia de análise será a perspectiva semiótica de Peirce. Seguirá um percurso de aplicação apresentado por Santaella (2018 [2002]), e o primeiro momento deverá ser de um olhar contemplativo. Aqui apresento uma sinopse dos filmes. Será uma leitura rápida de levantamento e apresentação. Após isto, será realizada uma leitura observacional mais aprofundada, com o intuito de identificar os índices, uma noção que será definida formalmente abaixo, para assim analisar seus efeitos de sentido. Para essa etapa, serão feitos recortes de algumas cenas que apresentam e representam elementos técnicos estilísticos identificados nas leituras anteriores. O motivo desta estratégia é a tentativa de descrever o funcionamento destes filmes na categoria (ou na classe) de documentários autobiográficos, e também fornecer a descrição sistemática daqueles elementos audiovisuais que representam o real neles. Contudo, não se pretende ‘descrição da dimensão simbólica’, qual seja, a interpretação daqueles aspectos verbais ou gestuais de tipo geral ou convencional com relação a contextos e efeitos. Neste primeiro momento, farei somente uma análise do componente indicial de representação, de seu modo singular de contribuir na geração de sentido dos filmes.

Santaella (ibid) apresenta um modelo de análise que se encaixa dentro do universo fílmico. Este método segue um roteiro básico que será adaptado para a análise que será feita nesta dissertação. Para a compreensão e acompanhamento da metodologia será demonstrado em um quadro:

Quadro 1 – Metodologia de análise

1ª. Etapa	Panorama introdutório	Sinopse do filme
2ª. Etapa	Face de referência	Sobre o que é o filme
3ª. Etapa	Como os referentes estão apresentados	Análise qualitativa e existencial dos signos no filme
4ª. Etapa	Face de significação	Aspecto indicial do filme

Fonte: Adaptado de Santaella (2018[2002], p. 137-162)

Na primeira etapa a apresentação da história narrada no filme, se faz necessária para a compreensão do contexto. Assim, para se saber o que será mostrado nas cenas e como e quando feitas. Ou seja, “contemplar significa tornar-se disponível para o que está diante dos nossos sentidos [...] dar-lhes chance de se mostrarem. Deixá-los falar”(ibid, p.29-30). Será um primeiro olhar sobre o corpus deste trabalho. Para a segunda etapa, a “face de referência diz respeito à relação do signo com aquilo que ele representa” (ibid, p. 142), o sentido que o filme tem, qual o tema abordado, sobre o que é o filme. Dentro desta parte da análise também serão apresentados os gêneros que pertencem e os subgêneros que serão analisados e identificados, pois estas características de estilo também influenciam a leitura semiótica que será feita. Esta etapa será desenvolvida juntamente com a apresentação da sinopse, num fechamento do tópico falando sobre o que é tratado no documentário.

No que diz respeito ao recorte dos filmes, às cenas e vozes escolhidas para analisar, tudo isso faz parte da terceira etapa. Lá serão identificadas as estratégias retóricas analisadas na parte teórica desta dissertação – *voz-over*, entrevistas, arquivos familiares, mostrar da câmera, gravar em preto e branco. A partir destas imagens e sons serão apresentadas as qualidades do signo. “Há três propriedades que permitem que algo, qualquer coisa, possa funcionar (como signo): sua qualidade interna, o fato de que esse algo exista no mundo e uma lei que ele é portador” (ibid, p. 144), aqui será mostrado a qualidade interna dos signos existentes nos filmes. Santaella (ibid, p. 144) usa o termo peirceano na análise da qualidade interna do signo, qual seja, o “qualissigno”:

Qualissigno está na qualidade das tomadas, dos enquadramentos, dos pontos de vista, dos movimentos de câmera, no tom do discurso que acompanha a imagem, na qualidade da voz etc., enfim, nos aspectos relativos à mera aparência dos vídeos, no modo como aparecem, nas suas cores, seus movimentos, na duração das cenas, nos cortes, nos contrastes das imagens.

Essa observação das qualidades do signo são necessárias pois podem revelar detalhes dos filmes, como a reflexão dos documentaristas, as imagens e a ordem em que

aparecem, o tom de ironia, as sombras, etc. Além disso será feita juntamente nesta etapa a identificação dos signos usados, suas especificidades e diferenças. Cada filme documentário é único, e por isso será explorado primeiramente de forma isolada. Em cada um dos filmes do corpus, existem signos que se identificam como produtores do efeito de autenticidade e por isso devem ser apresentados.

Na última etapa desta análise, serão apresentados os aspectos indiciais presentes nos documentários autobiográficos, quais são e como eles significam estes índices. A face de significação vai “determinar os aspectos através dos quais o signo pode significar seus objetos ou referentes” (ibid, p. 150). Essa análise poderia englobar o icônico, o indicial e o simbólico, porém, nesta pesquisa só será trabalhado o indicial, pois o que se pretende é considerar o sentido de existência do signo, sua pertença ao documentário autobiográfico, e não apenas seu lado qualitativo, que seria o icônico, ou seu lado simbólico que levaria em conta seu aspecto cultural. “no índice, a relação entre signo e objeto é direta, visto que se trata de uma relação entre existentes, singulares, factivos, isto é, conectados por uma ligação de fato” (ibid, p. 153). Ainda, será mostrada a ligação entre estes índices e o sentido autobiográfico e de representação do real. Essa quarta etapa do trabalho será apresentada juntamente com a etapa anterior e em um tópico especial para a análise da representação do real. Finaliza a pesquisa com a comparação entre os filmes *Santiago* e *33*, e assim chegar ao objetivo de apresentar quais os signos centrais da técnica estilística foram utilizados para representarem o real nos documentários autobiográficos.

5.1 *SANTIAGO*

Este documentário brasileiro de longa-metragem tem 1 hora e 20 minutos e foi exibido a partir de 2007. Ganhou inúmeros prêmios⁹, de melhor documentário e de melhor edição e montagem, em diversos concursos pelo mundo. Tem uma equipe

⁹ 1 - Cinéma du Réel – Festival International de Films Documentaries. Paris, 2007. Grand Prix cinéma du réel, melhor documentário. 2 - Academia Brasileira de Cinema. Rio de Janeiro, 2008. Grande Prêmio Vivo. Troféu Grande Otelo de melhor documentário de longa-metragem e melhor edição. 3- AIFF – Festival Internacional de Cinema de Alba. Itália, 2007. Prêmio de melhor filme, seleção do público. 4 – 6°. Discovering Latin America Film Festival. Londres, 2007. Prêmio de melhor documentário, seleção do público. 5 – Miami International Film Festival. EUA, 2007. Grande Prêmio do Juri para documentário. 6 – XI Festival Latinoamericano de cine. Lima, Peru, 2007. Prêmio de melhor documentário. 7 – Associação Brasileira dos Cinegrafistas. Rio de Janeiro, 2008. Prêmio de melhor montagem. 8 – The MOMA Collection. O museu de Arte Moderna de Nova York integrou o filme ao seu acervo permanente.

composta por João Moreira Salles, Walter Carvalho, Alberto Bellezia, Eduardo Escorel e Lívia Serpa.

O documentário *Santiago* foi realizado de forma fora do usual. O diretor João Moreira Salles fez as imagens em 5 dias, durante o ano de 1992 (SALLES, 2005). Ele buscava por em prática o que vinha apresentando como recurso para as produções de documentários, falar sobre aquilo que se conhece, mostrar um pouco sobre quem ou o que se sabe (SALLES, 2005). Então fez as gravações de Santiago, um senhor de 80 anos, argentino, que foi mordomo da família Salles por 30 anos. Mas após as gravações, Moreira Salles abandonou o material bruto por não ter imagens nem o sentido que procurava (SALLES, 2005).

Em 2005, 13 anos depois das gravações, retomou o material e o editou, agora com um subtítulo a mais, qual seja, ‘uma reflexão sobre o material bruto’ que aparece somente durante o filme. E ao rever e montar ganhou novo sentido e caráter, onde questões familiares e do próprio fazer foram levantadas pelo diretor. O filme apresenta um relato sobre a vida do mordomo na casa dos Moreira Salles, mas de modo revelador e fundamental também uma reflexão do diretor como um filho desta família e um observador-participante da vida do mordomo. Trata-se de um questionamento sobre o como foram feitas as gravações, e por último e talvez mais importante, o papel que o diretor exerceu sobre o mordomo quando já não era um empregado de sua casa, durante a filmagem desse projeto frustrado durante longo tempo.

As imagens foram feitas no apartamento de Santiago, no Rio de Janeiro. São imagens em preto e branco que mostram um pouco da cozinha, enquanto o protagonista conta sobre algo que viveu na casa onde trabalhava, e depois algumas imagens de um canto da sala. E entre essas gravações são apresentadas fotos e imagens da mansão onde viveram durante a época que Santiago foi mordomo da família. Em voz *over* se escuta a fala do irmão do diretor questionando as cenas e as interrupções que fez durante a entrevista com Santiago, as broncas e pedidos de repetição das falas. Também narra passagens sobre a convivência que tinha com o mordomo quando criança, e sobre as lembranças da infância.

As histórias apresentadas por Santiago são de:

habilidade narrativa com histórias incomuns de vida: nascido na Argentina, começou a trabalhar com uma família aristocrática em Buenos Aires, contraindo desde então uma paixão por tudo o que dissesse respeito à vida de reis e rainhas, a nobreza em geral, real ou imaginária, pouco importava. É com fascínio por esse mundo que conta as histórias dos grandes jantares e festas na mansão da Gávea, as tarefas que envolviam a arrumação da casa, as

mesas, as flores, a orquestra, os nobres e distintos que as freqüentavam. São pequenas narrativas que desvelam aqui e ali a dureza do trabalho contínuo, a dificuldade de uma vida privada, a submissão do mordomo a uma ordem estabelecida (LINS, 2015, p.6).

Porém, o mais forte visto no documentário é a presença do diretor durante as filmagens, onde ele se mostra ríspido, com ideias prévias do que quer gravar e do que quer que Santiago diga exatamente. Mostra um diretor autoritário e um entrevistado e personagem acuado e dominado pela presença do antigo patrão. Na reflexão do diretor, são esses pontos que são apresentados e discutidos como forma do que foi feito em contraste com aquilo que deveria ter sido o filme - que ele nunca fez. Fica tudo explícito, inclusive em uma das cenas o próprio diretor entra no quadro pra explicar e ensaiar a cena com o mordomo.

O tom do filme é melancólico, as músicas da trilha sonora¹⁰ embalam nostalgia e tristeza. As cenas são sempre de câmera parada, sem movimento, com enquadramentos fechados em meio corpo. Os cortes são suaves, e a iluminação muita das vezes é difusa, a modo de não criar sombras marcantes. O filme passa uma delicadeza fria, uma certa distância que sentimos o tempo todo, seja nas imagens da entrevista com Santiago, seja nas imagens da mansão dos Moreira Salles. Todas essas características passam um ar sério ao documentário, mostrando que não será uma comédia e sim um drama que será apresentado.

O filme começa com uma música ao piano e imagens de porta-retratos com fotos da mansão Moreira Salles. Uma voz *over* diz: ‘há 13 anos quando fiz estas imagens [...]’ compreende-se então que a fala será feita em primeira pessoa no filme, o que passa um ar autobiográfico. Mostram-se muitas imagens da mansão, em um passeio com a câmera pelo interior da casa.

Corta para um elevador antigo, imagem subindo, chegando ao andar, e começa a entrevista com Santiago. Vozes ao fundo discutem sobre o documentário. De como deve ser a imagem e a fala do mordomo. Santiago inicia sua fala na cozinha, em um canto; ele parece estar escondido atrás de muitos objetos e de uma máquina de escrever, que será um elemento central de seu depoimento no documentário.

¹⁰ Melodia (da ópera de Orfeu e Eurídice) de Christoph Gluck – 1762; Tu ne voleras pas (decálogo VII parte 8) de Zbigniew Preisner – 1991; A estrada de Rodrigo Leão e Antônio Cunha – 2004; O barbeiro de Sevilha de Gioacchino Rossini – 1813; Tu ne mentiras pas (decálogo VIII) de Zbigniew Preisner – 1991; A comédia de Deus de Rodrigo Leão e Antônio Cunha – 2004 e Concerto para dois pianos de Johan Sebastian Bach – 1722.

Figura 1 – Santiago na cozinha



Fonte: Frame do filme *Santiago*, 2007.

Novamente, entra a voz *over* de Fernando Moreira Salles – irmão de João – para comentar o roteiro inicial e questionar o que está sendo feito no filme. A hipótese que se levanta sobre o uso da voz do irmão talvez seja técnica, por conta da dicção, ou também para incluir outro membro da família na relação que se tem com o mordomo. Assim o que é considerado na fala passa a não ser somente o que João pensa sobre o mordomo e sim o que a família acha. Mostram-se as cenas gravadas em estúdio para ilustrar a história e a única edição feita na época da gravação. Ao final dessa cena, corta para a porta do elevador e a imagem de indo embora, descendo. A voz fala ‘minha memória’. E assim reinicia o filme com a voz *over*: ‘me lembro [...]’, e volta para cenas da mansão dos Moreira Salles no Rio de Janeiro. Volta a subir pelo elevador e a voz diz tratando sobre o filme e as histórias contadas nele, ‘sei que ela também é sobre mim’, como se agora após a edição tivesse compreendido o filme de uma maneira diferente da qual tinha no início da filmagem.

Começa a cena de Santiago na cozinha falando sobre suas lembranças de vida. Alguns cortes e takes repetidos mostram o refazer das cenas. Ao fundo, se escuta a voz da assistente do diretor falando com Santiago várias vezes.

Muda de local, Santiago agora está em um quarto com prateleiras cheias de papéis, nos quais ele escreveu sobre a história de reis, nobrezas e dinastias. 30.000 páginas ele diz. Mostram se alguns papéis. As histórias se misturam. Entre sua fala e a voz *over* que comenta sobre a criação do filme, são mostradas algumas imagens da mansão. Entra uma cena de filme caseiro, em cor, mostrando a vida na casa, os filhos brincando na piscina com o pai e a mãe. Ilustra-se assim como era a vida naquele ambiente quando João (o diretor) e Santiago (o mordomo) moravam lá.

Figura 2 – Corredor Mansão Salles



Fonte: Frame do filme *Santiago*, 2007

Volta para Santiago e sua entrevista, agora em um canto da sala. Ele fala sobre a família Salles, sobre a casa e as festas. Corte para outro canto da sala, como se estivesse escondido, em uma fresta se vê ele tocando castanholas. E vários trechos dos papéis escritos por Santiago são mostrados. Retornamos ao quarto onde são guardados os textos, e ouvimos Santiago voltar a falar dos reis, da tão admirada aristocracia.

Figura 3 – Santiago e as castanholas



Fonte: Frame do filme *Santiago*, 2007.

Em uma sequência longa são mostradas as mãos de Santiago dançando, num close, onde ele as movimenta com delicadeza, e apenas uma música toca ao fundo. Lembra um balé. Nesta imagem existe o elemento icônico de feminilidade do Santiago, as formas que sua mão faz transparece sua característica feminina. Talvez este também seja um dos elementos que fizeram João Moreira Salles abandonar o filme, pois quando era criança não via de forma tão evidente esta característica de Santiago. Assim, talvez os motivos de ter abandonado as imagens do filme sejam, além do fator da classe social já mencionado, onde a característica de ser o filho do patrão e o mordomo aparecendo nas gravações, outro motivo relativo é a sexualidade do Santiago, que antes, ao olhar de

um menino na sua infância não incomodava, mas agora sob o olhar de um homem, parece constrangedor.

Figura 4 – Mãos de Santiago



Fonte: Frame do filme *Santiago*, 2007.

Retoma as cenas da mansão, a voz *over* agora fala sobre o filme, as cenas da decupagem, ‘até onde íamos em busca do quadro perfeito, da fala perfeita’, ‘tudo deve ser visto com uma tal desconfiança’. Assim, é mostrada uma cena de Santiago na sala, atrás de uma poltrona, repetindo uma fala algumas vezes. Corta pra cozinha, Santiago com a cabeça apoiada no batente da porta, cansado e se ouve a voz fora de cena ‘não olha pra gente, vai’. Mostrando a mesma fala várias vezes, a repetição, o ensaio, a busca pela perfeição. Ou ainda, pelo ocultamento de alguns aspectos da vida do mordomo e a procura de outros que na memória da criança João Moreira Salles ficaram gravados e que ele, nessa hora muito posterior a essa época de sua infância, quer reviver ou retratar.

Intercalam-se cenas de textos de Santiago, dele na cozinha, e cenas da mansão dos Moreira Salles. Sempre com repetições e vozes de fora da cena do diretor e de sua assistente, interrompendo e direcionando.

Mostra o filme predileto de Santiago, cena em cor, de *Roda da Fortuna* (VINCENTE MINNELLI, 1953) com Fred Astaire. A voz *over* comenta sobre as mudanças da vida. A saída da mansão. A mudança da infância para a juventude e fase adulta. ‘gostaria que essa história fosse também de meus pais e meus irmãos’. Neste momento central do filme, João Moreira Salles, agora na edição do documentário, tem a percepção que ele mudou, que aquele garoto que viveu na mansão não existe mais, e agora ele pensa e percebe o mundo de forma diferente. E questionamentos sobre a casa e suas expectativas e lembranças de uma época, ‘pena, eu lá não brinco mais’.

Ao final do filme, Santiago tenta contar uma outra história, uma que fale sobre si, ‘Joãozinho, tem o fato de eu fazer parte...’. Mas João Moreira Salles o interrompe,

pede pra falar de outro assunto, algo sobre a família do próprio diretor. E a voz *over* do diretor chega a conclusão ‘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’. Com isso o objetivo do filme que era em 1992 falar sobre Santiago, o mordomo, acaba sendo a reflexão sobre as relações pessoais, as mudanças de percepção que o tempo cria nas pessoas. Onde João Moreira Salles, agora em 2002, percebe que sua relação continua sendo de patrão, mas também reflete que seu sentimento antes de menino já não existe mais, o que ficou foi a saudade de um tempo que não volta.

Acaba o filme com cenas de outro filme, ao qual o diretor se inspirou e a frase ‘a vida não é uma decepção? Sim ela é.’ E assim encerra o filme com as reflexões do autor sobre o próprio fazer do filme, sobre a sua relação com Santiago, e as histórias que foi buscar e o que encontrou. Talvez possamos dizer que o filme trata da decepção de se fazer as gravações inicialmente com um propósito e de não ter chego ao resultado que pretendia, também pode ser a decepção de saber que as fases da vida mudam as percepções do mundo, ou ainda, a decepção de Santiago não ser o homem que ele (João) imaginava que era e vice-versa.

5.1.1 Análise dos elementos de linguagem cinematográfica de *Santiago*

Ao fazer um recorte sobre algumas partes do filme é percebido que ele tem a estética e a retórica de um filme autobiográfico. Apresenta todas as técnicas estilísticas e estratégias retóricas vistas anteriormente. Sendo que algumas ficam mais evidenciadas como a voz *over* e o uso do preto e branco. A análise será apresentada em partes para que possam ser identificadas e trabalhadas de forma mais profunda. A leitura que será feita é primeiramente de identificação do aspecto qualitativo e existencial do signo e sendo complementada pela leitura indicial, o que se busca é a percepção de sentido. “a existência singular do fenômeno” (SANTAELLA, 2018 [2002], p. 31). Como dito anteriormente na metodologia, após um panorama introdutório e um levantamento da face de referência através da apresentação de um resumo do filme, se faz necessária uma análise dos referentes apresentados e da face de significação destes. Segundo Santaella (ibid, p.150), o signo pode ser analisado “[...] na sua referência àquilo que ele indica, àquilo que sugere, designa ou representa [...]”, e é isto que esta dissertação se propõe. Onde usaremos a palavra signo:

Para significar qualquer coisa que, ao ser percebida, leva para a mente alguma cognição ou pensamento que se aplica a algum objeto. Assim, eu chamaria um retrato um signo. Chamaria um dedo apontando um signo. Chamaria uma sentença um signo. Agora, convido você a fazer uma lista de um bom número de tipos diferentes de signos e a tentar classificá-los de acordo com seus distintos modos de estar para seus objetos (PEIRCE, apud SANTAELLA, 2018 [2002], p. 141).

Esta leitura observacional do filme será então feita sob o olhar de buscar estes signos em alguns frames do filme e também nas falas, para descrever os índices pertencentes ao subgênero de documentário autobiográfico.

5.1.1.1 Voz *over* no filme *Santiago*

Durante quase todo filme o que se percebe de som de voz são três momentos. A voz do entrevistado, Santiago, que fala e conta suas histórias para a câmera. A voz fora de cena, da direção, tanto de João Moreira Salles como a de Márcia Ramalho – assistente de direção, que fazem as perguntas, as interrupções. E tem também a voz *over*. Está a mais forte a aparecer quase em igual quantidade que a voz de Santiago. Uma voz masculina, forte que traz o pensamento do diretor do filme, seus questionamentos e reflexões sobre a produção, sobre Santiago e sobre a vida. A voz é do irmão de João, Fernando Moreira Salles, mas o texto que ele narra fica claramente ligado as reflexões de quem está produzindo o documentário. A esta voz *over* que vamos nos ater principalmente nesta análise. A maneira como é apresentada a narração com:

O locutor em off, Fernando Moreira Salles (irmão de João Moreira Salles), fala de Santiago na primeira pessoa do singular, dessa forma sabe-se que a história é contada do ponto de vista do diretor. Isso implica que ao falar de Santiago, João Moreira Salles fala de si mesmo, esse é um dos aspectos responsáveis pelo tom autobiográfico do documentário (LIMA, 2013, p. 55).

Ao iniciar o filme tem-se a voz *over* evidenciada ao apresentar ‘há 13 anos quando fiz estas imagens pensava que o filme começaria assim [...]’. essa fala mostra que o diretor está dando a sua voz, o seu pensamento sobre o filme. Demonstra que o filme será em primeira pessoa. Continua com duas apresentações, ‘a casa em que cresci’ e ‘o meu quarto que dividia com meu irmão Pedro’, trazendo uma apresentação sobre o filme. Isto faz parte do que Lejeune (2008 [1975]) chama de “pacto autobiográfico”, quando o autor deixa claro de início sobre o ato de falar sobre si mesmo. O pacto autobiográfico é “o engajamento de um autor em contar diretamente sua vida (ou uma parte, ou um aspecto de sua vida) num espírito de verdade” (LEJEUNE, 2008 [1975],

p.14). A atmosfera que o documentário passa logo de início é sobre as dúvidas do diretor ao realizar o próprio filme. Sobre essa introdução podemos falar que existe uma preocupação do realizador do documentário autobiográfico em mostrar ao espectador desde o começo que se está falando sobre algo pessoal, este é o pacto realizado para que a compreensão siga neste caminho. Está apresentação traz justificativas, explicações e declarações de intenção. Sem essa abertura um ‘texto’ autobiográfico não se distingue de um ‘texto’ ficcional (LEJEUNE, 2008 [1975]).

A seguir, enquanto a câmera mostra cenas da mansão dos Salles, a voz fala: ‘morei nessa casa desde que nasci até meus 20 anos’ retomando a ideia de que aquele lugar existe e fez parte da história do autor/diretor. Continua dizendo, ‘uma de minhas lembranças de criança sou eu e meus irmãos vestidos de copeiro com uma bandeja na mão’. Aqui percebe-se que a referência do mordomo faz parte de sua memória e de seus irmãos e não no próprio Santiago. Além de mostrar um momento de lembrança do passado, de quando o autor era criança, remetendo as suas memórias. Isso é importante, porque no decorrer do filme percebe-se o que o autor buscava era esse retorno a sua história de infância, através das histórias do mordomo. A cena é fechada dizendo, ‘o filme que eu tentei fazer há 13 anos era sobre ele’. Porém nota-se que o filme que supostamente devia ser sobre Santiago, ter ele ou sua vida como o centro da narrativa, tornou-se sobre ele, João e a família Salles e também sobre as questões de expectativa e decepções ao se fazer um filme. Sobre essas mudanças de rumo de uma história autobiográfica, Lejeune (2008 [1975], p. 49) coloca que o gênero de autobiografia deve levar em conta que ele muda ao longo do tempo, e essas mudanças fogem à estabilidade feita por regras pré-estabelecidas. Assim, o documentário autobiográfico tem como característica de interrogar a si mesmo:

Esse “comportamento” manifesto, essa interrogação sobre o que se faz, não cessam uma vez o pacto autobiográfico terminado: ao longo da obra, a presença explícita (por vezes mesmo indiscreta) do narrador permanece. É aqui que se distingue a narração autobiográfica das outras formas de narração em primeira pessoa: uma relação constante é estabelecida entre o passado e o presente, e a escritura é colocada em cena (LEJEUNE, 2008 [1975], p. 49).

Logo de início, são mostrados elementos que conduzem a acreditar em duas ideias distintas sobre o filme, uma anterior, de 1992 sobre o mordomo e outra de 2005 sobre o filme e o porquê de não ter dado certo anteriormente. E neste questionamento de o porquê de não ter sido terminado, o filme entra a reflexão pessoal do autor sobre o que não deu certo na realização daquele projeto inicial: ‘este é meu primeiro roteiro de montagem’, ‘filmei inúmeras cenas em estúdio’ e ‘foi o único filme que não terminei’,

todas essas falas são ilustrativas do que o filme mostra e da frustração do autor/diretor. Reforçando assim a argumentação de autobiográfico que Lejeune (2008 [1975]) apresenta.

Começam as reflexões e justificativas de porque fazer o filme e como ele será editado. Primeiro, ele apresenta que ali serão contadas as suas histórias, que pertencem a sua memória, ‘além de minha memória e da memória de meus irmãos’, e que durante o tempo de gravação e de edição nada foi feito com esse material, ‘passei 13 anos sem mexer nestas imagens’. Assim voltar a essas imagens brutas era uma busca pelo seu passado, ‘era um modo de voltar à casa de minha infância e a Santiago’.

Em um dos momentos iniciais do filme, João relembra de um episódio com Santiago, no qual ele acorda a noite escutando uma música sendo tocada ao piano, levanta-se e vai até lá. E encontra Santiago vestido de fraque tocando Beethoven. Ele questiona Santiago porque do fraque, e este responde, porque é Beethoven. Na sequência João explica, ‘não sei se contaria a história de Beethoven no filme 1992, talvez sim, mas somente por achar que ela dizia respeito apenas a Santiago. Hoje sei que ela também é sobre mim’. Podemos aqui pensar sobre duas vertentes, primeiro, que as histórias de Santiago, na época em que trabalhava na casa de João Moreira Salles, se misturam com as histórias do autor. Isso é colocado por Goffman (1985 [1959],) onde diz que o ‘eu’ não se representa apenas em si mas também em grupo, em equipe, no outro. Que as histórias encenadas em mais de uma pessoa são a sua representação no outro. Essa ideia também é compartilhada por Lejeune (2008 [1975]) que diz “eu somos mais de um”, que apresenta que o ‘eu’ não está só dentro de si, mas também no outro, na forma que se interage com o outro. A outra vertente é de que essas memórias são as de João e não as de Santiago, onde o mordomo passa a ser parte de suas lembranças. O fato de talvez na primeira versão do filme ele não contar sobre a história de Beethoven é porque provavelmente esta história não faça parte das lembranças de Santiago, e se a primeira ideia do filme era falar sobre o mordomo. Mas agora, com a reflexão sobre o filme, os desejos e decepções causados ao rever o que foi filmado o diretor percebeu que o filme se trata sobre ele, sobre a relação de Santiago com ele, seus irmãos, seus pais, seu trabalho naquela casa da Gávea.

Início das filmagens na casa de Santiago: logo nas primeiras cenas aparece João de costas falando com Santiago, dando a direção do que ele quer que aconteça no filme. ‘aqui eu apareço ao lado de Santiago [...] começava ali um novo relacionamento’, dando a entender que agora seriam documentarista e entrevistado. Mas João fecha a cena

falando: ‘ou ao menos naquele momento era assim que me parecia’. Mostrando que a relação dele com Santiago na verdade sempre foi a mesma, a de filho do patrão e de mordomo. Segundo Hall (2006 [1992]), a construção de identidade se faz a partir das relações pessoais e sociais. Ele coloca como a existência de um sujeito sociológico, mais comum ao ser pesquisado, no qual seu interior depende do seu exterior, ou seja, a sociedade molda a sua identidade. Mas também se tem a mudança da sociedade a partir da identidade do indivíduo, é um caminho de mão dupla. Conforme este conceito, o eu real é formado seguindo os mundos culturais exteriores. E apresenta também a identidade cultural do sujeito pós-moderno (HALL, 2006 [1992]), que se assume diferentes identidades em diferentes momentos da vida cotidiana. As identidades não são unificadas entorno do eu. As mudanças são definidas historicamente, identidade coerente e única passa a ser uma fantasia inexistente (HALL, 2006 [1992]). Neste sentido podemos afirmar que João acreditava estar no papel de diretor, mas nunca saiu do papel de patrão, o que fez com que a participação de Santiago também fosse a de subalterno, de mordomo. Inclusive as interrupções a presença em cena do diretor pode revelar esta forma de autoridade que Moreira Salles exerce sobre Santiago.

Durante as gravações, João interrompe várias vezes e pede pra refazer da maneira que ele imagina ser melhor, isso porque o que ele queria era algo que estivesse em sua memória. ‘uma das minhas memórias de infância [...] primeiro take 2 da filmagem’. E como nem sempre saíam da forma como tinha idealizado pedia outro take. E ainda complementa dizendo: ‘minha memória de Santiago se confunde com a casa da Gávea. Ele sempre esteve lá. Do dia em que nasci ao dia que deixei a casa em 1982’. De alguma forma, ele gostaria de mostrar Santiago igual ao que ele lembrava e não da maneira que Santiago era neste momento, já idoso e não mais trabalhando pra família. Esse é o desejo impossível, o anseio de fazer essa viagem ao passado, a sua infância, à época da vida com os pais. Os filmes autobiográficos geralmente partem desta retomada do passado, Dubois (1995) trata deste tema quando fala sobre o uso da fotografia nos filmes autobiográficos, as imagens que remetem ao passado e a busca por se reviver o passado. Como um exemplo, ele cita um depoimento do fotógrafo e diretor de cinema Robert Frank:

Adoraria fazer um filme que misturasse minha vida, no que ela tem de mais privado, e meu trabalho, que é por definição público, um filme que mostrasse como os dois polos dessa dicotomia se juntam, se cruzam, se contradizem, tanto lutando um contra o outro, quanto se completando, dependendo do momento. (...) Se aceito a melancolia e as dificuldades ligadas ao fato de utilizar meu trabalho passado, eu preferia que essas fotografias antigas

aparecessem no filme como elas me aparecem hoje, do mesmo modo bizarro e desarticulado, mas como coisas que integram meu cotidiano. Quero usar essas reminiscências do passado como objetos estranhos, meio enterrados, oriundos de um outro tempo, objetos dotados de uma curiosa ressonância. Objetos que perturbam, que falam, que se fazem de mortos e que quase sempre justificam o interesse que lhes dedicamos (FRANK, 1983 apud DUBOIS, 1995, p. 14-15).

Demonstra que esta volta ao passado revela um desejo de uma retomada impossível mas inevitável deste momento que não vai voltar. No documentário *Santiago* a figura do mordomo é como uma foto que se pretende visitar, porém do mesmo modo que tem como se viver a mesma experiência do passado fotografado, não se tem como reviver as relações que um dia se teve com o mordomo.

Lejeune (2008 [1975]) também comenta sobre este ponto quando fala da dificuldade do narrador se reconhecer na sua representação:

o narrador se situa distante em relação aos fatos vividos por ele; sua preocupação é explicar e justificar, sob o olhar do presente, suas ações do passado. A esse afastamento se soma o intervalo de tempo que separa o narrador adulto e o personagem criança: o mito da infância passa por um exame crítico, por exemplo, que busca ser esclarecido no plano intelectual. (LEJEUNE, 2008 [1975], p.51).

Em certo momento do filme, durante as edições, ao ver as cenas gravadas, João passa a questionar o quanto manipuladas elas foram. Seja por uma folha que cai na água da piscina, uma cadeira que aparece em uma cena, ou elementos que horas estão outras não dentro do enquadramento. Então chega a reflexão: ‘[...] o que havia de fato?’ ‘hoje 13 anos depois é difícil saber até aonde íamos em busca do quadro perfeito, da fala perfeita’, por isso ele ainda repete: ‘[...] tudo deve ser visto com uma certa desconfiança’, deixando a ideia de que as coisas realmente não foram livres. Porém, toda essa reflexão e maneira de mostrar os elementos faz com que o real transborde, pois a dúvida, que aparece na fala, faz com que sejam analisadas e repensadas todas as cenas. Ao se questionar sobre o aspecto de captura ou representação dos fatos no filme e principalmente sobre as gravações, João retoma o sentido autobiográfico do documentário, a indagação e crítica ao seu fazer, ao seu trabalho. O autopact¹¹ - aquele que faz o pacto-autobiográfico com si mesmo - é inteligente por assumir seus erros e os criticar de forma corajosa pois ao se deparar com suas reflexões engana-se, e logo se pensa em corrigir-se. Mas torna a se enganar também ao se corrigir e se corrige

¹¹ Termo que Lejeune utiliza em seu livro *Pacto-autobiográfico* (2008 [1975]) quando pretende falar sobre auto crítica.

novamente, assim toda vez que fizer uma autoanálise de sua autobiografia (LEJEUNE, 2008 [1975]).

Para este momento de reflexão sobre o filme e o que foi feito nas gravações, podemos também remeter ao estilo de ensaio que é apresentado no filme. Usando as definições de ensaio que Montaigne apresenta vem do latim e significa balança, ou seja, pesar, e, por extensão, exame ponderado, controle. “O ensaio seria a pesagem exigente, o exame atento [...], sinônimo de pôr à prova (*mise à l'épreuve*), de uma busca da prova (*quête de la preuve*)” (STAROBINSK, 2011, p.14). Assim, essa fala do filme *Santiago* mostra uma ponderação do diretor sobre o que o filme desejava mostrar quando foram feitas as gravações das cenas, e esse questionamento pode ser visto como uma busca em por aprova a autenticidade das cenas.

Quase ao final do filme, nas cenas que mostram um Santiago visivelmente cansado, a fala da voz *over* vem comentar sobre algo que Santiago havia dito várias vezes durante as filmagens, mas não foi mostrado no filme: ‘a vida poderia ser lenta, mas não é suficientemente lenta’. E João termina com, ‘eu não entendi’. Assim o questionamento sobre as mudanças que acontecem em sua vida, e no filme. Ele diz em voz *over*, enquanto mostra novamente a casa, ‘saí da casa da Gávea no início da minha juventude. Primeira grande mudança, o fim da infância e da adolescência, o início de outra coisa [...] mais tarde, aos poucos a juventude foi ficando para trás. Tive vontade de voltar a casa e por isso retomei o filme’. Apresentando assim, talvez, o motivo de ter retomado o filme, um motivo pessoal, de identidade, de crescimento e mudança. Aqui, nesta passagem do filme, a fala de Santiago sobre a vida ser mais lenta se mistura com a reflexão de João, por querer voltar no tempo e reviver sua infância. O diretor está a retomar sua história do passado ao ter esse momento de reflexão a partir do que Santiago diz. Assim estas falas em voz *over* que mostram a reflexão do diretor sobre o que é falado pelo entrevistado e suas expectativas com relação a história se mostram elementos indiciais de que as vidas dos dois – mordomo e diretor – se misturam, que os pensamentos de ambos em alguns momentos são semelhantes, de que a vida esta passando muito rápido para os dois. E ainda, a primeira vez que Santiago fala que a vida está passando rápido, João não entende o que ele quer dizer, porque naquele momento o realizador não estava refletindo sobre o seu desejo de retomada ao passado, mas quando volta as imagens e se questiona sobre tudo que elas dizem, passa a entender a relação entre eles.

E para continuar esta busca pelo passado, de que a vida passou muito rápido, a explicação que se segue é de que ‘gostaria que esta história fosse de meus pais e também de meu irmão Pedro, Walter e Fernando’, continua dizendo, ‘a memória de Santiago e da casa da Gávea é nossa’. Ou seja, a história que está sendo contada é do diretor, de quem está narrando as cenas, e não somente nem talvez principalmente daquele que parece ser, ao menos formalmente o protagonista. Ao final desta sequência, aparece a frase em voz over: ‘[...] pena, eu lá não brinco mais’, com todo um sentido nostálgico, saudosista. Nisto podemos ter o que Lejeune (2008 [1975]) ressalta sobre os temas recorrentes nas autobiografias, que dão maior atenção a esse período da vida, de retomadas do passado do ponto de origem, e a referência longínqua, irrecuperável e que passa a ser fundamental à narração. Além deste conceito, aqui novamente poder ser utilizada a ideia de Goffman (1985 [1959]) sobre a representação do si mesmo estar também nos outros, no grupo com o qual se convive. Goffman (1985 [1959]) chama de ‘equipe’, que é a união de um indivíduo com mais ‘atores’ para representarem uma cena, sendo que esta cena pode ser atividades do cotidiano, onde a representação da história do indivíduo existe na união dessa equipe, no acontecimento compartilhado por todos que a ela pertencem. “O conceito de equipe permite-nos conceber representações levadas a efeito por um ou mais atores. (p.79) [...] é evidente que os indivíduos membros de uma mesma equipe se encontrarão” (p.80), e ainda, “inclinamo-nos a julgar que se dois participantes de um acontecimento decidem ser tão honestos quanto possível ao contá-lo, então as atitudes que tomarem serão razoavelmente semelhantes, ainda que não consultem um com o outro antes de apresenta-las.”(p.85). Então, com isso temos que Santiago e João são membros de uma equipe, e que quando remetem a vida poderia ser mais lenta, ambos estão falando uma verdade sobre o sentimento de si, que se reflete no outro. E ainda, uma evidência desta noção é a vontade de João de que essa história, estas lembranças, também fossem de seus irmão e pais, e de querer que os outros membros da equipe estivessem unidos, para que a representação de si fosse completa.

Sobre as imagens escolhidas para mostrar Santiago, João fala: ‘beleza de um plano está naquele que é resto. Cresce fortuitamente antes e depois da ação [...] são as esperas, o tempo morto, em que quase nada acontece’. Dentre muitas imagens usadas no filme estão cenas que Santiago não sabe que já está sendo filmado, que tem movimentos e sons externos. São os restos, as cenas fora das cenas. Momentos que trazem um Santiago mais natural. Talvez o que João Moreira Salles queira dizer é que estas cenas que não têm a direção dele, Santiago seja si mesmo, a pessoa mais autêntica e esteja ali

representando quem o diretor talvez gostaria de ver. Numa visão mais clássica de documentário, essa busca pela naturalidade que a câmera quebra ao ser evidenciada ao entrevistado, é uma procura pela imagem como algo puro, sem intromissão. “Há uma especificidade no [...] filme documentário que gira em torno do fenômeno de sons e imagens em movimento gravados em meios que permitem um grau notavelmente elevado de fidelidade entre a representação e aquilo a que ela se refere” (NICHOLS, 2005 [2001], p.23). Com isso, Nichols quer dizer que essa filmagem deve ser o mais próximo da realidade possível, mas para complementar a ideia do momento da gravação das cenas temos ainda que:

Dada a necessidade de ter que decidir sobre a presença de uma câmara, as negociações que têm que ser feitas com aqueles que vão ser filmados, o efeito da presença da câmara, a decisão de quando filmar ou de quando não o fazer, como iluminar, que objectivas usar, onde se posicionar e onde colocar os microfones – pode-se legitimamente começar a questionar o que é que é “real” no “material real” (WINSTON, 2011, p. 41-42)

Assim, a valorização das cenas tidas como não direcionadas ganham um valor no cinema documental. “Era possível finalmente “observar” sem entrar em acordos previamente feitos, sem instruções, sem luzes. [...] Os que tinham impulsionado os equipamentos erigiram em volta uma filosofia da pureza do documentário” (WINSTON, 2011, p. 44). E além de tudo isso, assim se mostra um filme da maneira que foi realizado, com seus erros e truques, demonstra que em outras cenas a direção do autor do filme eram rígidas.

Talvez a frase dita em voz *over* mais forte do filme seja a que acontece no final do documentário. Quando João chega a conclusão sobre seu relacionamento com Santiago durante as filmagens, e por toda a vida deles: ‘ao longo da edição, entendi agora o que me parece evidente. A maneira como conduzi as entrevistas [...] ele não era apenas meu personagem e eu não era apenas o 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’. Essa narração reflexiva demonstra e salienta a diferença entre subordinado e dominador, que aparece no documentário também em forma de voz, tanto nos momentos que João manda Santiago repetir as cenas, falar sobre determinados assuntos, ou agir de certa forma, como nas narrações de voz *over*, onde neste momento final reflete sobre essa diferença social que existiu no passado e ainda existe no momento da gravação. Durante o cinema contemporâneo a escolha de filmar sobre os menos favorecidos, os marginalizados foi feita em grande número:

O cinema contemporâneo se volta para a documentação do pequeno, do marginal, do periférico, mesmo que para isso se utilize de técnicas e formas de expressão (às vezes até equipe de produção) de origem central, metropolitana, hegemônica. [...] através de imagens urbanas pouco usuais e da opção estética pelo pequeno, pelo detalhe, pelo periférico que os filmes constroem uma representação alternativa, mais plena de nuances e mais complexa do mundo contemporâneo (PRYSTHON, 2006, p. 13).

Assim, talvez a escolha de filmar a história sobre Santiago tenha partido dessa premissa de que o cinema se interessa por filmes sobre pessoas subordinadas, a margem da sociedade. Santiago era um mordomo, serviço considerado doméstico e de menor grandeza; ele era um estrangeiro, argentino, e que aparentemente na história mostrada não tinha família, ou pessoas mais próximas a ele do que seus patrões. A partir destas características podemos diferenciar a posição de João Moreira Salles e de Santiago, onde o diretor, pertencente a uma família tradicional, donos de bancos financeiros, e seu pai Walter foi ministro e embaixador do Brasil (FORBES, 2015). As diferenças sociais talvez não estejam ligadas a uma marginalidade de Santiago, pois este era um homem viajado e de conhecimento de muitas culturas e línguas. Mas sua distância econômica com João o fazia ser uma pessoa a margem da sociedade que os Moreira Salles pertenciam. E ainda,

o diretor pretendia fazer um filme sobre as idiossincrasias do empregado de uma família muito rica. Ao optar por esse eixo temático, Salles se negava a particularizar Santiago, limitando-se a filmar o “outro” a partir de uma condição generalizante, a de um representante de uma classe social menos favorecida: os empregados. O distanciamento entre o entrevistador e o entrevistado foi uma condição imposta durante a realização das entrevistas. Até então, João Salles ainda não havia cogitado a hipótese de falar de si e de sua família nesse documentário (LIMA, 2013, p. 58).

Podendo assim justificar a escolha de se filmar um documentário sobre seu ex-mordomo.

Acredita-se que estas falas em voz *over* demonstram que além das imagens os questionamentos de quem faz o filme apresentam um caráter autobiográfico e geram a reflexividade como subgênero documentário. Isso acontece através dos constantes ou recorrentes questionamentos de imagens, de escolhas, bem como o questionamento dos motivos de contar e fazer o filme. A essa locução também se pode dizer que demonstra a relação entre João e Santiago, algo como a presença de um no outro, as histórias de si mesmo representadas na fala do outro, também passa o sentido do pacto autobiográfico feito entre o diretor e o espectador.

5.1.1.2 Entrevista no filme *Santiago*

O tempo todo, a presença do entrevistado no filme é o elemento narrativo central. É ele quem conta as histórias; são a princípio as suas lembranças que fazem o filme. Este documentário é baseado na entrevista com Santiago, e para “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” (XAVIER, 2004, p.181). Por isso, as escolhas de ambientes dentro da casa do mordomo são importantes, os locais onde se passam as entrevistas devem ser analisados em conjunto ao que se está falando, pois faz parte da interpretação pretendida.

Para as cenas foram escolhidos seis locais diferentes. Primeiro, na cozinha, onde ele conta sobre a vida dele, entre as panelas e a máquina de escrever. Tal qual deveria ser na época em que trabalhava na casa dos Moreira Salles. Onde ele por ser empregado doméstico deveria viver na cozinha, e a máquina de escrever traz seu outro ofício, talvez obscuro, o de escrever sobre as dinastias e nobrezas. Enquanto está na cozinha, Santiago fala principalmente sobre a sua própria história.

Figura 5 – Santiago na cozinha



Fonte: Frame do filme *Santiago*, 2007.

Esta escolha da imagem na cozinha para Santiago falar sobre sua vida e suas lembranças poderia ser considerada uma evidência do motivo de querer mostrar um Santiago que João lembra, entre as panelas e utensílios domésticos. A maneira que Santiago é mostrado, o local e como se comporta também fazem parte do filme, “nem tudo o que se mostra de uma personagem se reduz a entrevistas. Estas são formas particulares de o sujeito entrar em cena, compor a sua imagem” (XAVIER, 2004, p.180). Nesta cena onde o mordomo aparece quase que escondido por trás de tantos

objetos faz com que seja entendido que todas as histórias contadas por ele se misturem com este cenário.

A outra parte da entrevista é feita em um quarto cheio de escritos. Os tais textos que ele produziu em mais de 50 anos. São textos que falam sobre histórias de reis e rainhas, de artistas de cinema, e de todas as pessoas que ele acredita ser nobre. Ele busca essas informações de diversas fontes, algumas talvez em biblioteca ou livros ou ainda revistas e jornais, mas não elabora romances, poesias ou algum outro texto original. O que sim é ‘original’ é o fato dele dedicar seu lazer a transcrever essas vidas aristocráticas ou nobres. Nessas cenas do quarto, tem um relógio também, que mostra de certa forma o passar do tempo. Nesta parte da entrevista, ele fala sobre seus escritos, suas memórias. Aqui o que se percebe é que a escolha do espaço tem relação ao mundo de Santiago, quando ele fica em seus pensamentos está quase como escondido em seu canto de memórias. A ideia da escolha da cena fica na abertura deste local, onde Santiago aparece sentado em um banquinho primeiro, e depois muda para a cadeira ao lado. A cena foi dirigida. O mais interessante é ver a relação que estas histórias contadas e escritas por Santiago tem com a própria vida dele e de João. Pois o realizador sempre esteve rodeado de pessoas importantes, presidentes, como o narrador conta no documentário, pois seu pai era diplomata e ministro da fazenda.

Figura 6 – Santiago no quarto de textos



Fonte: Frame do filme *Santiago*, 2007.

As escolhas de onde fazer o documentário, se será na casa do entrevistado, no local sobre onde será falando, ou em um estúdio, influencia no geral da produção do filme, nos custos e também na linguagem, a escolha é feita de forma criteriosa. Mesmo dentro da casa, a seleção dos ambientes também se faz de forma a dar sentido ao que será apresentado.

Deslocar-se em direção do entrevistado implica, a princípio: que a equipe gastará mais tempo com cada entrevista referente à ida e preparação do espaço; que o ambiente externo (sala/edificação/bairro/cidade) influi na entrevista; que o entrevistado estará em local de sua própria escolha, podendo isso deixá-lo (ou não!) mais à vontade, pela presença e ou proximidade de pessoas e de objetos familiares, onde acontecem fluxos de circulação e passagem de tempo a ele familiares; que esses objetos (móveis, quadros, arquitetura, layout do ambiente, diplomas, troféus enfim) possam se constituir em elementos expressivos do entrevistado e do sistema de valores que o envolve (WAINER, 2014, p.118).

Assim, percebe-se que talvez a intenção de se gravar em ambientes familiares ao entrevistado seja de tentar deixar de forma natural e a vontade, porém a maneira que se conduz a entrevista pode não ser este o caminho atingido. No caso de Santiago, o diretor e sua assistente intervêm várias vezes, dirigindo a cena, pedindo que seja repetida, e também dizendo sobre o que deve ser falado ou ao menos o modo em que deve falar, com isso acaba sendo mostrado que se foi intenção deixar o mordomo confortável em sua residência para que ele agisse de forma natural, o objetivo não foi conseguido, pois a aparência de um entrevistado ansioso, nervoso com o que está apresentado fica claro no filme. Em algumas passagens, é apresentado Santiago com uma mão na cabeça, bravo por ter errado e não ter agido como a equipe gostaria. Assim:

Teríamos passado de um estado “de falar pelos que não têm voz”, num contexto de monopólio discursivo por parte do cineasta, para o imperativo de “dar a voz ao outro”, conduta que elege a interlocução como princípio, num suposto intento de apaziguar a autoridade evidente em qualquer situação de filmagem [...] uma vez que o cineasta mantém sua condição de “dono do discurso” e a partilha da palavra, em tais condições, é mediada pelo ambíguo viés da dádiva, que implicaria sempre dívida e má-consciência” (TEIXEIRA, 2003, p.164-165).

Figura 7 – Santiago na sala



Fonte: Frame do filme *Santiago*, 2007.

Nas próximas cenas, o local é a sala, e são mostrados principalmente dois cantos da sala de estar. Um onde Santiago fica sentado atrás de uma poltrona, dali ele fala sobre a vida na mansão. Seu trabalho, as festas que ali aconteciam e sua relação com as

peças que moravam e passavam pela casa. No outro lado da sala, é onde ele aparece quase que por detrás de uma cortina. Ali ele toca castanholas e fala sobre flores.

Nestas cenas, o autobiográfico se faz perceber pela ideia que, principalmente quando aparece no canto tocando castanholas, João questiona ‘não sei porque pedi pra ele ficar neste canto de pé’, dando a compreensão que aquele local remetia as suas lembranças. E ele toca as castanholas a pedido de João, pois faz parte das memórias que tem com relação a Santiago. Os temas abordados sempre são elementos que João Moreira Salles lembra de sua infância convivia com Santiago, e não necessariamente algo específico que Santiago queira contar. Nestes momentos da entrevista na sala, fica claro isto porque o tema quase sempre é a mansão da Gávea. Talvez a escolha da sala de estar para falar sobre a vida do mordomo na casa dos Moreira Salles, seja porque ali a decoração é cheia de objetos de arte, quadros e esculturas, que remetem a algo nobre. Além de estar falando sobre os ex-patrões, e o local mais apropriado seja na sala. Como forma de respeito aos que estão em maior poder hierárquico. Assim:

para observar esta estrutura de distribuição de capital cultural é necessário observar as classes de acordo com o consumo cultural correspondente. E as classes serão divididas segundo a hierarquia de capital econômico e político. É também uma variante a relação extremamente sólida entre as práticas legítimas e o nível de instrução. (BOURDIEU e MICELI, 1974, p.9)

Desta maneira, justificar a escolha da sala como local para se falar sobre as memórias da família Salles.

Figura 8 – Santiago com castanholas



Fonte: Frame do filme *Santiago*, 2007.

Já na cena com as castanholas, no canto da sala, a imagem de Santiago aparece escondida atrás de cortinas, como se aquela cena não estivesse como se fosse algo escondido, proibido. Aqui o que pode ser observado é a imagem de um homem de mais de oitenta anos dançando e tocando castanholas; essa não era a imagem que João queria,

ou talvez esta imagem seja constrangedora para o diretor, a tal ponto de ele querer esconder essa dança. Essa apresentação da cena deixa transparecer o lado autobiográfico do filme, o pedido durante as entrevistas de Santiago tocar castanholas e a maneira de mostrar a cena de forma velada pela cortina.

Assim, o pacto-autobiográfico é reforçado em diversas partes do documentário, e não somente no início do filme. Também pode ser observado que não somente a voz do narrador, a voz *over*, traz a ideia de autobiográfico mas também a imagem escolhida pelo diretor: “o pacto autobiográfico, em vez de ser exposto em bloco no início, vai ressurgir naturalmente em todas as articulações importantes do relato” (LEJEUNE, 2006, p. 52), funciona como uma ligação que passa coerência e sentido ao modelo autobiográfico. Quando vemos por esta fresta a imagem de Santiago dançando a sensação é que nós estamos espiando o que ele faz, como desvendando um personalidade não conhecida, assim tal qual esta acontecendo com o diretor.

Ainda tem mais dois momentos, um sentado na banheira, que aparece pela porta do banheiro, e ali já aparece nitidamente cansado, repete a mesma cena muitas vezes. Além de ser um local inóspito para se fazer uma entrevista, não é provável que a escolha tenha sido do entrevistado e sim do entrevistador. Talvez o local remeta a momentos de quando João era criança e Santiago o dava banho ou algo similar. Retomando novamente que as escolhas de ambientes das cenas remetem as histórias do diretor. quando aparece no banheiro Santiago fala sobre uma passagem de texto que fala “somos morto em um vazio, de baixo de um sepulcro [...]”, e nesta cena várias vezes se bate a claquete, se escuta a voz do diretor pedindo ao entrevistado para refazer e não fazendo perguntas para ele. Como se aqui ele fosse dirigir um personagem de um filme e mas o gestual de Santiago mostra uma pessoa falando. O gestual de decepção por ter errado e olhado para câmera, por não ter satisfeito ao diretor, o colocar a mão no rosto e na cabeça, demonstrando aflição por querer acertar. Assim, “a ideia do surgimento de um personagem através de filmagens documentais reduz o relacionamento humano e seu poder transformador a uma visão dualista e empobrecedora que radicaliza a oposição entre estar fora e dentro da tela” (ANDACHT, 2017, p. 66).

Figura 9 – Santiago banheiro



Fonte: Frame do filme *Santiago*, 2007.

E a última parte da casa a ser mostrada na entrevista é um local que não se nota muito bem onde é, pois está entre uma porta aberta, quase como um fecho de imagem. Nesta parte do filme, Santiago fala sobre si, sobre sua personalidade, sua sensibilidade. E João questiona se ele acha estranho ser tão sensível, e o mordomo diz que sim. Como se aqui falasse de algo íntimo, de seus gostos por arranjo de flores, arte, nobreza. Mostrar esta parte da entrevista em um quadro fechado onde uma porta esconde metade da cena, deixa transparecer que o que estava sendo dito não era conhecido, como se estivesse a revelar algo sobre Santiago ao João, que não mais é o menino, filho do patrão de Santiago, mas agora o diretor curioso de um filme.

Figura 10 – Santiago entre a porta



Fonte: Frame do filme *Santiago*, 2007.

Todas essas cenas são de ângulos não em close para mostrar somente o entrevistado, mas também não são amplos para mostrar muito do cenário, elas aparecem sempre com um ar de escondido, de por detrás da cena. Como se Santiago não estivesse se mostrando por completo. E isso também é percebido em sua fala. Tanto pelas interrupções, como também pelas pausas que ele mesmo fazia tentando acertar o que

queria falar. Acompanhadas da voz *over*, as imagens do entrevistado ganham a força de mostrar as reflexões de vida de João e do fazer o filme. Assim, podemos perceber que é um conjunto a ser analisado, que a relação de Santiago com o diretor e com o cenário é importante para a compreensão do que a cena está passando de mensagem, como diz Goffman (1986 [1974]), quando se refere que a representação não está em si só, mas na relação interpessoal entre a equipe – que podemos entender aqui neste contexto como a relação de Santiago e de João – e também com o cenário, o espaço em que se desdobra a cena.

Quando um documentário apresenta um entrevistado, é para que ele traga veracidade aos fatos que estão sendo apresentados. No filme *Santiago*, os fatos também são sobre a vida de João Moreira Salles, e o que é mostrado e falado nas entrevistas feitas com Santiago reforçam a história nobre que a família teve enquanto morava na mansão da Gávea. As cenas do entrevistado mostram a relação que ele tem com o diretor/autor do filme. Lins (2008, p.7) complementa:

A montagem extremamente hábil insere várias repetições de uma mesma fala do mordomo, mantendo hesitações e silêncios, intensificando o desconforto tanto do personagem quanto do espectador. São momentos em que opressões vividas pelo mordomo ao longo da vida parecem se manifestar de forma mais contundente, e é isso que constata Salles, ao dizer, perto do final do filme.

Assim desvendando o sentido autobiográfico do documentário, ao trazer a reflexão sobre si mesmo. O filme é todo feito com base na entrevista com Santiago, esse formato de documentário é conhecido como ‘Cinema Verdade’ (*cinéma vérité*), onde a relação com as entrevistas e depoimentos são além de elementos estéticos uma maneira de se atingir a verdade (RAMOS, 2004); nesta escola fílmica “o pressuposto ético fundamental (...) é o de dar voz para as pessoas” (BAGGIO, 2005, p. 45). E é ressaltado este modelo de documentário por Nichols (2005 [2001]) como filme de entrevista, onde geralmente se fala diretamente com o espectador, ou por entrevista ou por falar abertamente para a câmera.

5.1.1.3 Documentos da biografia familiar no filme *Santiago*

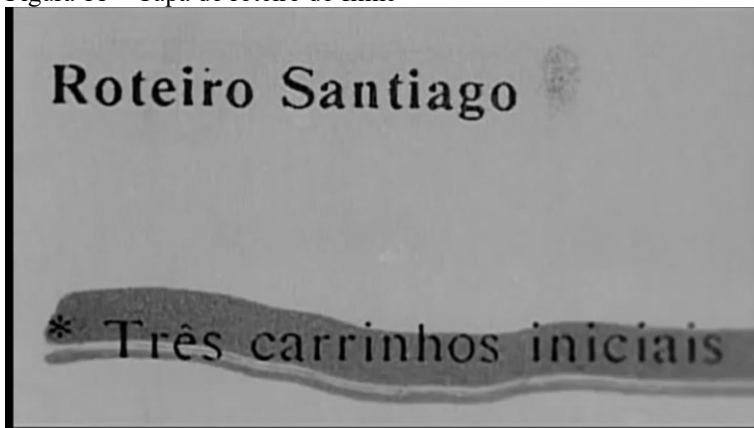
Em busca de provas sobre o que está sendo falado no documentário, aqueles elementos que façam parte da história trazem veracidade a história, “no documentário tradicional ou na reportagem televisiva, a busca por material de arquivo acontece com o intuito de ilustrar um determinado acontecimento histórico, factual” (MELLO, 2012,

p.73). Estes podem ser documentos, fotos, objetos, gravações. Pode ser qualquer coisa que mostre como foi no passado. O documento deve fazer parte do documentário: “A manipulação de imagens de arquivo de origens diversas, captadas em diferentes suportes e formatos, tem sido cada vez mais comum no cinema, principalmente em filmes autobiográficos ou ensaístico-reflexivos” (MELLO, 2012, p.72).

Podemos definir documentos a partir do pensamento levantado por Le Goff (1996), onde *documentum* em latim vem de docere ‘ensinar’, e com o passar do tempo evoluiu para o significado de ‘prova’ e é usado dentro do vocabulário legislativo. Ou seja, documento ganha valor de prova verídica dentro das leis jurídicas. Para Lefebvre (1971 apud LE GOFF, 1996, p.4), “não há notícia histórica sem documentos”, e assim trazendo valor aos documentos. No início documento era apenas o que estava escrito, mas passou a ser “tudo o que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, demonstra a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem. [...] Há que tomar a palavra ‘documento’ no sentido mais amplo, documento escrito, ilustrado, transmitido pelo som, a imagem, ou de qualquer outra maneira” (LE GOFF, 1996, p.5).

Um dos primeiros documentos a ser mostrado é a capa do roteiro, o primeiro roteiro elaborado para a edição do filme de 1992. Ele traz como prova a existência de se querer fazer o filme naquela época. Além da capa são mostradas imagens das páginas internas também. Segundo Lins, Rezende e França (2011, p.57), “para o autor, uma imagem de arquivo é uma imagem indecifrável e sem sentido enquanto não for trabalhada na montagem. Fotografias ou imagens em movimento dizem muito pouco antes de serem montadas, antes de serem colocadas em relação com outros elementos”. Por isso, estas imagens de arquivos passam a ter sentido no filme, no momento em que o documentário torna-se auto reflexivo, pois é o instante quando o diretor questiona o porquê de se fazer este filme, e mostra o roteiro, este arquivo passa a ter um sentido dentro do documentário, não só de comprovar que ele realmente foi feito com base em um roteiro pré-determinado, mas também que com o passar dos anos foi mudando o sentido do filme.

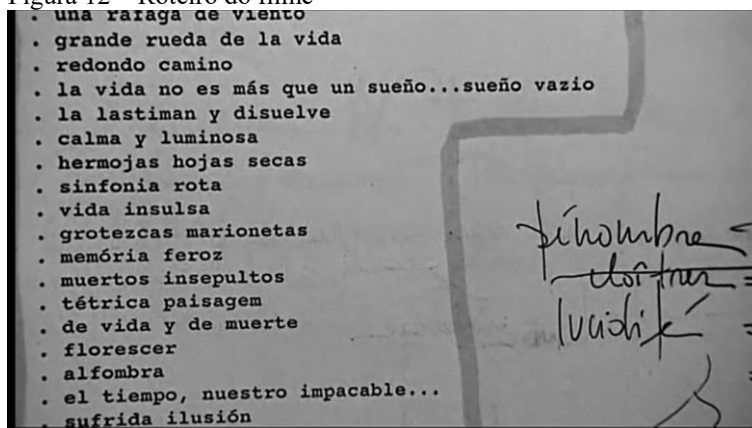
Figura 11 – Capa do roteiro do filme



Fonte: Frame do filme Santiago, 2007.

Nestas folhas internas do roteiro é possível ver marcações e anotações feitas à mão pelo próprio João Moreira Salles. São informações que enriquecem as cenas trazendo as reflexões também para o mundo visível. Quando, em sua narração em voz *over*, ele diz não entender porque não realizou o filme em 1992, as imagens de roteiro mostram as dúvidas e rabiscos.

Figura 12 – Roteiro do filme



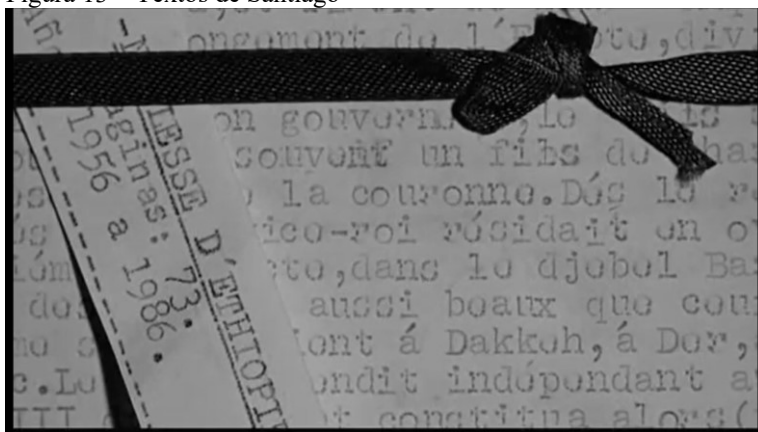
Fonte: Frame do filme Santiago, 2007.

“O documento, em muitos trabalhos artísticos, não é, em absoluto, algo objetivo e inocente que ‘expressa uma verdade’ sobre uma determinada época, mas aquilo que expressa, consciente ou inconsciente, o poder da sociedade do passado sobre a memória e o futuro” (LE GOFF, 1990, p. 6 apud LINS, REZENDE E FRANÇA, 2011, p.58). Aqui podemos imaginar que mostrar tais arquivos e documentos faz com que o espectador pense como o diretor, leve as mesmas dúvidas, as de que o tempo muda as percepções.

Nas próximas cenas serão mostrados diversas vezes os textos datilografados por Santiago, ao longo de mais de 50 anos. Textos que contam as histórias das dinastias.

Como forma de mostrar seus conhecimentos, interesses, e verdade em suas histórias. A partir deste material, é apresentado um lado nobre através da história que também é sobre a família Salles. Muitos destes papéis foram escritos enquanto Santiago trabalhava na casa dos Moreira Salles. “Uma tentativa quase insana de impedir que aquelas vidas desaparecessem da memória. Salles traz para o filme fragmentos desses escritos, assim como comentários pessoais de Santiago encontrados em meio aos textos” (LINS, 2008, p.7).

Figura 13 – Textos de Santiago



Fonte: Frame do filme Santiago, 2007.

Os textos escritos por Santiago são lidos em vários momentos do filme, também como forma de passar um ar mais intelectualizado ao mordomo, que era um homem culto, viajado, com bom entendimento nas artes, e que em seu tempo livre dedicava-se a datilografar pesquisas que fazia sobre as pessoas pertencentes a nobreza do mundo. Este pode ser um elemento indicial de que Santiago não era a pessoa que o João esperava, talvez este seja um momento de desvendar um segredo, algo novo sobre a personalidade do mordomo. Lins completa sobre sua análise do filme *Santiago*:

Refaz, a seu modo, o gesto do ex-mordomo e retira Santiago do esquecimento a que as imagens de 1992 o haviam condenado. Santiago é, acima de tudo, a narrativa perturbadora e comovente de um aprendizado e de uma transformação de um cineasta no confronto com ele mesmo em um outro momento da vida. Transformação “sutil e sem alarde”, como diz Salles no final do filme, e que ficou clara no reencontro com as imagens de Santiago (LINS, 2008, p.7).

A representação mais relevante de arquivos familiares é quando se apresenta um trecho do filme caseiro que mostra a família Moreira Salles brincando na piscina. Cenas típicas familiares que mostram momentos de confraternização doméstica:

No âmbito caseiro, em geral, não se fotografa ou se filma a agonia, mas a vida em seu movimento ininterrupto e aparentemente inofensivo.[...] o mais comum é que o vídeo/filme doméstico se concentre no instantâneo plácido:

os primeiros passos do bebe, a festa de aniversário, a viagem de férias, [...] assim por diante (MACHADO, 2017, p.19-20).

O filme é mostrado em cor, o que remete uma diferenciação do filme que se está exibindo. Mas mais do que isso, um filme caseiro colorido feito na década de 70 era algo que mostrava status da família, poder e riqueza. “A maneira como cada comunidade fotografa e se deixa fotografar constitui, sem dúvida, um ótimo exercício de antropologia do cotidiano.” (Idid, p. 20). Além disso, a imagem também remete a uma situação de união familiar, de um momento feliz na vida de João Moreira Salles. Talvez por isso o uso da imagem em cor, remetendo a momentos de alegria e também para diferenciar das imagens feitas na época da filmagem e no passado da família vivendo na mansão: “Ao longo da história das artes visuais encontramos inúmeras análises dos ‘sistemas de cores’ utilizados por escolas, movimentos e por artistas. [...], as descobertas [...] da informação visual, aumentaram a compreensão [...] de como a cor é percebida” (EBERT, 2010, on-line) e aqui a cor pode ser percebida como um reflexo de alegria. Também pode ser lida como nostalgia, pois todo o filme esta ecoando a ideia de saudosismo da infância de João, e ao assistir as cenas de sua época de criança na mansão dos Salles remete a este momento nostálgico de quando se vê fotos antigas.

Figura 14 – Vídeo caseiro



Fonte: Frame do filme Santiago, 2007.

O filme não mostra Santiago, e sim as crianças com o pai e a mãe, e as babás em volta. Deixando claro, mais uma vez, do poder social, além de mostrar uma piscina, que na arquitetura remete a casas de pessoas com maior classe econômica, também tem a presença das babás, funcionárias domésticas que trabalham em famílias mais abastadas. Além disso, a retomada desta imagem caseira demonstra que se trata da história autobiográfica da família e principalmente de João e suas lembranças a cerca da mansão em que viveu na Gávea, juntamente com Santiago.

Durante o filme, estas imagens de arquivos são retomadas em momentos diferentes. No início do filme, as imagens são do roteiro, que demonstram que o filme foi mesmo pensado em 1992. Após chegam os textos de Santiago, que trazem a ideia de um conto de fadas sendo contado. No meio do filme, imagens de família com o vídeo colorido que salta aos olhos, trazem vida pra dentro do documentário, que é todo em preto e branco e com tom forte e pesado da voz *over*. E por vezes voltam os textos de Santiago, trazendo explicações sobre sua personalidade e aquilo que João lembra dele, ou ainda, descobre dele.

5.1.1.4 Mostrar da câmera e dos elementos do campo de filmagem no filme *Santiago*

A maior parte dos filmes não mostra a câmera, para dar um artifício de realidade e transportar o espectador para dentro do filme, com o objetivo de fazer crer na imagem que se vê. O cinema de ficção tenta passar uma realidade para que se crie a ilusão da história mostrada ser algo possível de existir. “O aumento do coeficiente de fidelidade e a multiplicação enorme do poder de ilusão estabelecidas graças a esta reprodução do movimento dos objetos suscitaram reações imediatas e reflexões detidas”, é o que argumenta Xavier (2005, p.18) ao falar do advento do cinema, essa preocupação com se parecer real vem desde o início da história cinematográfica. Mas como foi dito no início desta dissertação, o documentário não quer passar um simulacro ou simulação da realidade e sim apresentar algo que represente o real mesmo, sem alterações significativas. Para Lins (2001, p.1) “exigimos que um documentário, por manter uma relação de grande proximidade com a realidade, deva respeitar um determinado conjunto de convenções: não direção de atores, uso de cenários naturais, imagens de arquivo, câmera ao ombro, etc.” deixando claro que é necessário ser mais autêntico e natural ao se fazer um documentário. “Estes recursos constituem o garante da autenticidade do representado” (LINS, 2001, p.1). Mostrar como o filme está sendo feito é uma maneira de fazer isso. O filme *Santiago* fala a todo momento sobre o próprio filme, então passa fazer parte mostrar o antecampo e a câmera. Na verdade, a câmera em si não aparece, mas a claquete e outros elementos do universo de produção cinematográfica sim. Além dos elementos visuais, temos os elementos sonoros, as frases ditas fora de campo pelo diretor e sua assistente. As interrupções, os pedidos de fazer de novo e o ‘pode começar’, ‘já tá gravando’, que se escuta em muitas cenas. “À

extrema visibilidade do diretor (e da equipe) em cena, passando por situações em que a presença faz-se audível, mas não visível” (BRASIL, 2013, p.580).

Temos também a imagem repetida vezes de Santiago fazendo a mesma cena, falando do mesmo assunto, mostrando os ensaios e refazer. “O antecampo funciona de maneira diferente no filme de ficção e no documentário” (BRASIL, 2013, p.579) no caso do documentário, “será um lugar – marginal, mas constituinte – de permeabilidade entre o real e a representação” (p.579).

Logo, em uma das primeiras cenas, é visto um rapaz com um fotômetro – medidor de luz – entrando em cena e conversando com o diretor. Isto demonstra que se teve cuidado com a luz, o contraste e tonalidade da imagem. A escolha de mostrar esta cena de bastidores, talvez seja para gerar a dúvida sobre a realidade apresentada, de como o documentário é feito, de que as escolhas não são feitas ao acaso. “Quando aqueles que habitam o antecampo (o diretor, a equipe de filmagem) adentram a cena, o efeito é duplo: de um lado, estes sujeitos – antes, fora de campo – ficcionalizam-se um pouco, compõem, de um modo ou de outro (mas de dentro), a representação (BRASIL, 2013, p. 579). Com isso, percebe-se que ao falar sobre o fazer do documentário, as indagações de porque realizar o filme, faz também com que seus produtores, as pessoas dos bastidores, sejam uma espécie de assunto sobre o filme.

Figura 15 – Fotômetro



Fonte: Frame do filme Santiago, 2007.

Logo adiante no filme, aparece a primeira cena gravada, e a claquete é apresentada de forma direta. Isto além de todo aparato tecnológico do cinema mostra que o entrevistado sabia do que se tratava. E também demonstra que mais de uma cena, ou take, foram gravados, como foi visto em outros momentos onde reaparece a claquete, de já ser o segundo ou terceiro take a ser gravado da mesma cena. Demonstrando que houveram repetições, erros, ensaios. Sobre o fazer do documentário sempre houve muita

discussão, de o que se pode ou não fazer. Logo no início das produções de documentários temos os filmes de Flaherty, denominados como gênero de não-ficção, mas ao pesquisar sobre

o processo de criação do filme de Flaherty e dar-se conta de como o filme foi “encenado” como qualquer filme de ficção: havia um roteiro; textos que deviam ser decorados pelos “atores” locais; esses “atores” eram dirigidos pelo cineasta, que também coreografava rigorosamente cada plano; as cenas eram repetidas muitas vezes; havia rebatedores e iluminação artificial e assim por diante. (MACHADO, 2011, p.9)

Assim, percebemos uma semelhança entre *Santiago* e os documentários de Flaherty, onde essa repetição das cenas e ensaios de direção do produtor eram em ambos comum.

Figura 16 – Claquete



Fonte: Frame do filme *Santiago*, 2007.

Com relação ao fazer do filme, não é só o mostrar o momento da gravação que demonstra o antecampo e a ideia de realização. Mas ao apresentar os dados de decupagem e edição, este efeito também é definido. Em uma das cenas, os dados de edição aparecem sobre o material que estava sendo editado na época que o filme foi gravado. Isso identifica quanto tempo de edição chegou a ser feito e quais imagens estavam sendo escolhidas para comporem o filme. Quando estas imagens aparecem a voz *over* do diretor – realizada pelo seu irmão – fala sobre o filme, ele desenvolve sua reflexão sobre as imagens. Pode-se dizer que é um ‘metadocumentário’ que temos em *Santiago*, onde o filme fala sobre si mesmo, e mostra o como foi realizado. “O metadocumentário é o tipo de documentário que reflete sobre seus próprios limites e sobre a sua real capacidade de dizer algo sobre o mundo. De fato, o seu tema básico é sempre o próprio documentário (MACHADO, 2011, p. 13).

Figura 17 – Decupagem de edição

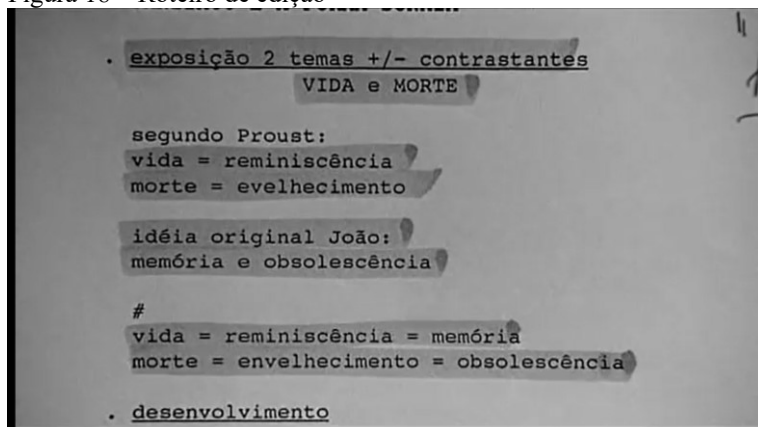


Fonte: Frame do filme *Santiago*, 2007.

Assim como as imagens de roteiro são documentos de arquivos, que mostram que aquele momento existiu, e que o roteiro é parte importante da história que esta sendo contada, como uma forma de mostrar o fazer do filme também passa a ser importante. Perceber a existência do roteiro é como saber o que passava na cabeça do autor, quando estava concebendo o filme. É como se o espectador passasse a conhecer o filme antes mesmo de ele ter sido feito, quando se tratava de um projeto apenas. O mostrar do antecampo não é somente através da imagem da câmera ou dos objetos de filmagem, mas está em falar sobre tudo aquilo que não é o filme em si, mas fala de como foi realizado o filme, e o roteiro é parte disso.

A explicitação do antecampo participa assim do contínuo abalo do regime representativo clássico, no qual ver significa objetivar (tornar objeto), pressupondo um recuo, um ocultamento do próprio ato de olhar (e do corpo daquele que olha). A exposição do antecampo revela um olhar situado, participante, que sofre, em retorno, os afetos do mundo (BRASIL, 2013, p.580).

Figura 18 – Roteiro de edição



Fonte: Frame do filme *Santiago*, 2007.

Provavelmente a cena que mostra o fazer do filme mais importante é a que João Moreira Salles aparece dentro do quadro junto com Santiago. Nesta imagem, João está

de costas para a câmera e tampa a imagem de Santiago, fazendo com que ele apareça mais dentro do enquadramento. É um momento de direção da cena que será representada por Santiago. “Se ao trabalhar a mise-en-scène e a montagem, o diretor pode se manter de fora da cena, à explicitação do antecampo permite seu posicionamento interno, exposto à relação com o outro filmado, esta que deve ser elaborada no interior da cena” (BRASIL, 2013, p.580). Neste enquadramento o que se percebe é a valorização da imagem de João sobre a imagem de Santiago. Mesmo que de costas para a câmera, o diretor se faz aparente dentro do filme. Isso tem um significado de dar valor a sua figura, ao seu poder de intromissão dentro do fazer o filme, da maneira que ele – diretor – conduziu as filmagens e entrevista. Aqui poderia ser indagado se realmente é um documentário, pois com a direção de cena, poderíamos imaginar que perdesse a essência do filme:

Pois, a bem da verdade, nenhum documentário é realmente um documentário puro. Aliás, um documentário puro seria algo inimaginável, pois sempre há a interposição da subjetividade de um (ou mais) realizador(es), sempre são feitas escolhas, seleções, recortes e é inevitável que essas mediações funcionem como interpretações (MACHADO, 2011, p.10).

Desta maneira, poderíamos dizer que todos os filmes são de ficção. Porém as escolhas de se fazer um documentário não dita a regra que não poderá se fazer direção do filme, e sim, os documentários são uma representação do real a partir de uma interpretação da realidade. “Em que consiste [...] o efeito estético e semiótico do documentário? Seja o que for, definitivamente não [...] degrada ou ofusca o real”(ANDACHT, 2007, p.15). Assim, podemos entender que escolhas estéticas visuais e de linguagem não atrapalham a ideia de real, muito menos de documentário, mas trazem efeitos semióticos que ajudam na compreensão.

Figura 19 – João dentro de cena



Fonte: Frame do filme *Santiago*, 2007.

Por ser um documentário reflexivo e autobiográfico, ao se questionar o fazer do filme, se tem o caráter documental. “A própria noção de documento depende de um engajamento da parte de quem lida com ele (ibid, p.10). No caso de *Santiago*, a ideia de autobiográfico pode se dizer que é reforçada pela imagem visível do autor dentro do filme, como pessoa participativa e ativa na cena. Essa seria a cena do autor, a que ele se remete a ele mesmo dentro do filme.

Quando um filme fala sobre si mesmo, traz um caráter reflexivo, mas quando um filme fala sobre si mesmo e sobre a vida do realizador este passa a ter também caráter autobiográfico; neste segundo caso, é necessário que o aparato que está produzindo o filme se mostre. Não precisa ser a própria câmera, mas elementos que demonstrem sua presença ali. Objetos de cena, o diretor, claquetes e roteiros, iluminações. Vozes que direcionam e conduzem as gravações. Todos estes elementos fazem parte do antecampo. Logo no início do filme, das cenas que aparece Santiago, ouve-se a voz de Márcia, que pergunta para Santiago sobre a vida dele. Em outros momentos, pode-se ouvir também a voz de João falando com Santiago e com as outras pessoas do set, isso retoma a ideia de falar e mostrar o filme. Quando o cenário é mostrado, quase como um making-of do filme, a falar sobre sua maneira de ser realizado, temos o antecampo. São “formas do antecampo: trata-se de um espaço ético sem deixar de ser recurso estilístico e recurso estilístico que não deixa de ser um espaço ético” (BRASIL, 2013, p. 600). Ou seja, é uma escolha de estilo e também de sentido fazer aparecer aquilo que normalmente ficaria escondido, o como se está gravando o filme.

5.1.1.5 Preto e branco no filme *Santiago*

A questão de se filmar em preto e branco ou em cores dentro de um filme é algo relacionado a forma de percepção. “A ‘Teoria das Cores’ de Goethe (1810) confronta pela primeira vez as teorias newtonianas sobre a luz e a cor, tratando a cor não mais como fenômeno puramente físico, mas sim dependente de percepção e da subjetividade” (SOARES, 2014, p. 27). Assim, a escolha do preto e branco para as cenas do filme traz um ar de seriedade, frieza documental ao filme, criando um efeito estético do antigo. O jogo de claros e escuros que fazem com que queira desvendar as sombras. Além disso, o

preto e branco tem também a força de algo cru, limpo, sem maquiagem, sem distrações, muito comum nos documentários¹².

Quando se fala em preto e branco no cinema, lembra-se também do preto e branco na fotografia, sua utilização não é mais pela técnica, mas sim pela estética e efeito de linguagem que permite. “parte do discurso era calcado no realismo da fotografia nesse tipo de filme (ortocromático), que podia representar uma porção maior do espectro, traduzindo assim em fotografia um leque muito maior de graduações cromáticas em tons de cinza (SOARES, 2014, p. 37).

Em muitas cenas do filme *Santiago*, são vistas sombras marcantes, os contrastes de preto e branco. Muitas leituras podem ser feitas a partir dessa estética, o claro e o escuro, o desvendado e o que ainda está escondido. Ainda surge a ideia de histórias que fazem parte do passado. A cena da claquete e do braço do técnico da produção estarem em preto sobre a imagem cinza claro de Santiago também remete a outra leitura, a do peso da equipe de produção, um lado de força oculta, contra a imagem fraca de Santiago. A estética da cor no cinema confunde-se, praticamente, com a constatação de estilos pessoais ou de efeito de gênero (AUMONT, 2006, p. 64).

Figura 20 – Sombra da claquete



Fonte: Frame do filme *Santiago*, 2007.

Cuisinier (1926, p.6 apud SOARES, 2014, p. 38) fala sobre a ideia de realidade que a cor passa “uma grama verde, uma paisagem marinha azul, um sol se pondo em um céu acobreado, são mais verdadeiros que quando representados pelo preto, e é nos retratos de moças ou crianças que uma tintura imitando a cor da pele dá uma doçura”. Com essa afirmação pode ser entendida como o motivo dos filmes de ficção serem em

¹² Documentários que utilizam do recurso estético do preto e branco como forma de linguagem: *El desencanto*, de Chávarri – 1976; *Ladoni*, de Aristakisyan – 1994; *I’m going to tell you a secret*, de Åkerlund – 2005; *Garapa*, de José Padilha – 2009; *25 de julho: feminismo negro contado em primeira pessoa*, de Avelino Regicida – 2013; *Negro lá, negro cá*, de Eduardo Cunha – 2014; *Não fique calado diante da homofobia*, de Candé Salles – 2015; *Feito à mão*, de Sérgio Azevedo – 2015; entre muito outros.

cores, porque estes querem parecer com uma realidade que não tem. Ou, fazerem acreditar em uma imagem que não é real. Já as produções em preto e branco levam aos questionamentos, as dúvidas sobre ser ou não real, e este pode ser um objetivo de Moreira Salles ao escolher o preto e branco como forma estilística.

Para Griffith (1916 apud YUMIBE, 2012, p. 132), o uso de cores poderia ser prejudicial. “eu não acredito que a reprodução das cores naturais seja sempre desejável. Isso seria carregar muito no realismo, já que as coisas da vida não são sempre bonitas em cores, reproduzi-las como são muitas vezes seria menos artístico que em preto e branco” (p.132). além disso, ele continua dizendo que “a cor interfere no registro das expressões faciais” (p.132), assim teríamos mais um motivo para o filme que mostra quase que por completo a face do mordomo ser feito em preto e branco, para que suas expressões fossem importantes dentro da leitura da cena.

Existem apenas duas cenas coloridas, a primeira é a já descrita da família na piscina, um vídeo caseiro que não foi gravado por João, é usado como arquivo familiar. O uso da cor vem ali pra reforçar o contexto de vida, de algo que não existe mais, de prazeres da infância. Talvez possa remeter também a cor a um excesso de realidade que aquela cena transmite, um momento que existiu na vida de João. Além, é claro, de poder ser uma maneira estilística de diferenciar a época que foi feita a cena familiar e o filme.

A outra cena é o filme *Roda da Fortuna* (VINCENTE MINNELLI, 1953), que aparece para ilustrar a fala de Santiago que conta que este é seu filme favorito, mas também funciona como uma metáfora visual de reflexão sobre mudança na vida, sobre algumas sutilezas que rodeiam a existência do antigo mordomo e que a voz *over* do autor comenta. Aqui também pode se pensar em forma de diferenciação das imagens feitas pelo João e as não produzidas por ele. Outra compreensão que podemos obter é que estas duas cenas em cor remetem a tempos passados, tanto no cinema com o filme citado, como na vida de João, através da cena familiar.

Assim o uso do preto e branco em quase todo o filme pode se dar por um propósito de linguagem, “os sistemas de cor vão ser analisados como característicos de um código específico que determina em algum grau o processo de mediação e uma linguagem” (COSTA, 2009, p. 2). O sentido linguístico pode ser o que Kracauer (1997 [1960]) apresenta, o de não utilizar da transparência filmica para falar dos filmes de não-ficção. Ou seja, o uso do preto e branco em *Santiago* seria uma maneira de deixar que o visual do filme lembre que se está falando de uma realidade que foi mediada, que tem interferência, que ali é mostrada a história de uma pessoa – Santiago – porém

existe a escolha de elementos de linguagem que influenciam a interpretação. Falando sobre essa transparência e opacidade no cinema documentário, o próprio João Moreira Salles apresenta que “existe uma inegável ingenuidade da parte de alguns pioneiros do movimento (mas não de todos) em relação a idéias como objetividade e não-interferência” (SALLES, 2005)¹³, assim dizendo que sim existem escolhas feitas sob o olhar do diretor. e essas escolhas em *Santiago* passam pelo uso de filmar em preto e branco.

Com isso, podemos acreditar que ao utilizar o dispositivo em preto e branco Salles tende a usar as definições de Kracauer (1997 [1960]) que diz que “a utilidade do recurso da cor, mas não sem antes fazer uma ressalva a sua perigosa sugestão de uma dimensão de total realidade, ou seja, a cor tenderia a acentuar um realismo ingênuo e enganador”, e ao querer não enganar, levar a reflexão de como foi feito o filme e de porque foi realizado de tal maneira, o preto e branco reforçam esta apresentação não velada.

5.1.2 Representação do real no filme *Santiago*

Ao iniciar esta análise será atribuída a definição “partindo da hipótese de que a imagem arde em seu contato com o real, levanta-se a questão: a que tipo de conhecimento pode dar lugar a imagem?” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 207). Com esse pressuposto será feito um reconhecimento de que as cenas filmadas em *Santiago* tocam de alguma maneira o real, e ao fazer isso são reconhecidas como reais. Ainda segundo Didi-Huberman (2012, p. 208), seria “um enorme equívoco querer fazer da imaginação uma pura e simples faculdade de desrealização”.

Assim, ao analisar as cenas do documentário, notasse que alguns elementos de linguagem ajudam a transparecer o real. Ou melhor, representam o real dentro do documentário autobiográfico. As técnicas que fazem um filme documentário são muitas, “verificamos que o documentário não é uma coisa só, mas muitas. Não trabalhamos com um cardápio fixo de técnicas nem exibimos um número fixo de estilos” (SALLES, 2005, p. 57), e por isso cada filme terá seu elemento de representação que leva ao real.

Em *Santiago* a utilização da voz *over* em forma de narração reflexiva pode ser um desses elementos que representam o real. Por falar sobre a feitura do próprio filme,

¹³ Trecho extraído do artigo Sobre senadores que dormem. A invenção do cinema direto, publicado na revista Bravo em 2005.

indagar sobre as escolhas de filmagem, sobre o papel do entrevistado, e sobre si mesmo, temos uma ligação com o real no filme. “A verdade [...] não aparece no desvelo, mas sim em um processo que poderíamos designar analogicamente como o incêndio do véu [...], um incêndio da obra, onde a forma alcança seu grau maior de luz” (BENJAMIN¹⁴, apud DIIDI-HABERMAN, 2012, p. 208), e a reflexão apresentada na locução pode ser considerada a maneira como o véu que existe em qualquer filme, foi queimado em *Santiago*. E ainda segundo Benjamin (1928, p.110) “a arte é escovar a realidade a contrapelo”, ou seja, aplicando o conceito em um documentário, a maneira que um filme se apresenta é de forma artística, e a realidade está ali, em um formato contrário, em algo que as vezes é necessário analisar de forma mais complexa, dentro de seu objetivo. Com isso, “o artista e o historiador teriam, portanto, uma responsabilidade comum, tornar visível a tragédia na cultura (para não apartá-la de sua história), mas também a cultura na tragédia (para não apartá-la de sua memória)” (DIIDI-HABERMAN, 2012, p. 214).

Outro elemento de linguagem que traz a representação do real é a presença da entrevista com Santiago. Primeiro porque ao se dizer documentário e apresentar a entrevista de uma pessoa que realmente existiu já é uma ligação direta com o real. Salles (2005) apresenta sobre como é o pacto entre realizador e espectador, assim como Lejeune (2008 [1975]) apresenta um pacto entre o escrito de autobiografias e o leitor, “diante desses filmes, realizador e espectador estabelecem um contrato pelo qual concordam que tais pessoas existiram, que disseram tais e tais coisas, que fizeram isso e aquilo. [...] É fundamental que o espectador não perca a fé nesse contrato” (SALLES, 2005, p. 58). Assim, a ideia que se tem é que a fala de Santiago é o real aparecendo. Mas durante o processo de entrevista é apresentado no filme muitas interrupções do diretor e de sua assistente, com relação a como Santiago deveria agir, falar, etc.

Santiago é um pouco dessas duas coisas. O material bruto foi filmado quando eu ainda achava que tinha que controlar tudo e a montagem acontece no momento em que eu achava que o controle absoluto é a morte do documentário. Portanto, eu faço uma crítica daquele tipo de empenho em controlar o real (SALLES, 2012)¹⁵.

Salles (2005) fala sobre o filme *Nanook do norte* (FLAHERTY, 1922), ao dizer sobre o papel do realizador dentro do filme documentário, comenta que poderia ser visto como uma quebra do contrato feito com o espectador, porém vê isto como uma liberdade de

¹⁴ BENJAMIN, W. *Origine du drame barroque allemand* (1928), Paris, Flammarion, 1985, p.28.

¹⁵ Entrevista concedida a LIMA, 2013.

expressão ao contar uma história, e assim retomamos a ideia de Didi-Huberman (2012) ao dizer que não podemos deixar a imaginação de fora da realidade.

Assim o que Santiago fala passa a ser a fala de João Moreira Salles, pois ele utiliza da expressão verbal do mordomo para falar sobre si mesmo. Sendo que tudo que foi dito pelo mordomo era a pedido do diretor. Porém, ao mostrar dentro do filme essa intromissão que era feita através da direção da entrevista, o diretor faz com que ela também faça parte do pacto com o espectador. “Eu até escolho as palavras que ele deve usar, digo: fala isso da minha mãe, isso não precisa” (SALLES, 2012). E ainda, a locução em voz over é apresentada em primeira pessoa do singular, deixando claro o caráter autobiográfico do filme, sob o ponto de vista do realizador. “Isso implica que ao falar de Santiago, João Moreira Salles fala de si mesmo, esse é um dos aspectos responsáveis pelo tom autobiográfico do documentário. [...] Como autobiografia de [...] o filme mostra a tentativa de resgate e manutenção de um passado vivido” (LIMA, 2013, p. 55). Essa representação do real pode se dizer que está na ideia de que “é como se o diretor falasse através da voz e do corpo do entrevistado. É como se entrevistasse a si próprio, já que a fala de Santiago é sobre João Moreira Salles” (LIMA, 2013, p. 61). Assim dando um caráter de autobiográfico de forma a transformar a fala do outro em sua própria fala. Santiago passa a ser uma representação através de suas palavras do próprio João Moreira Salles, e com isso passa ser um índice de ligação com o real que é passado no documentário. A reflexão apresentada na voz *over*, mesmo sendo interpretada pela voz do irmão, ainda assim também é uma representação do próprio João dentro do filme, trazendo suas próprias reflexões sobre o filme, e sua vida no passado infantil.

Já em relação aos documentos apresentados, o que pode ser analisado é que o próprio filme é um documento de arquivo, pois como foi filmado em anos antes da finalização e serviu de material para análise do próprio autor sobre como se faz um documentário, é portanto parte da história sobre o diretor, e com isso um documento sendo analisado. Mas ao decorrer do documentário são apresentados outros documentos que reforçam a ideia de que este momento existiu, sejam eles, o roteiro do filme, os papéis de Santiago, ou mesmo elementos de produção cinematográfica, como objetos de filmagem, fotômetro, claquete, etc. Os documentos “possuem a característica essencial de serem índices do mundo real. Os documentos mantêm uma relação de contiguidade com a realidade” (SALLES, 2005, p. 61). Ao se reforçar a reflexão sobre o realizar o filme, apresentada principalmente através da narração, com essas imagens que

documentam uma época, um desejo, ou ainda um exercício, se mostra aqui um fator indicial do real. Esse seria um sinal que que existe uma ligação entre o que é representado no filme e o real. “Saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o lugar onde arde, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um ‘sinal secreto’, uma crise não apaziguada, um sintoma. O lugar onde a cinza não esfriou.” (DIIDI-HABERMAN, 2012, p. 215). Seria um ‘desmascara o real’, deixar aparecer o que ainda não foi escondido do real, ou ainda transpirar o real, como se não tivesse escolha senão deixar mostrar (ANDACHT, 2005).

Próximo ponto que pode ser discutido como esse contato indicial com o real é a presença dos elementos do fora de campo, ou as apresentações de elementos que mostram o fazer do filme. Sejam eles objetos de produção cinematográfica, ou mesmo sobras de texto e de falas da entrevista. Momentos que são usados para mostrar o papel da realização do filme, como por exemplo, a fala do próprio diretor. Ao falar sobre o filme de Eduardo Coutinho, *Edifício Master* (2002), Salles (2005, p. 60) apresenta a fala do diretor como elemento indicial e que “assegura ao espectador a veracidade de que será dito”. Como se ao aparecer a direção de cena, e a entrevista e suas repetições, é apresentado ao público o real que o filme aborda. Como o relato que o documentário faz é de caráter autobiográfico, ao aparecer a voz em *off* do diretor falando e fazendo perguntas, esta se identifica dentro do resultado pretendido, que é ser um documentário que fala sobre o fazer o filme e o papel do diretor nele.

Os outros elementos do antecampo que podem ser vistos reforçam este caminho de questionamentos sobre o filme. E novamente, que remetem ao real do momento da filmagem. Representam as escolhas que o diretor tem que fazer no ato da filmagem. “Uma das grandes forças da imagem é criar ao mesmo tempo sintoma (interrupção no saber) e conhecimento (interrupção no caos)” (DIIDI-HABERMAN, 2012, p. 215), ou seja, ao mesmo tempo que as imagens criam uma estética visual que pode levar a transparência cinematográfica, elas podem levar a quebra trazendo a opacidade, o olhar sobre o dispositivo da forma que ele é.

O último elemento que será apresentado aqui como forma de reconhecer a representação do real no filme *Santiago* é de ter sido filmado em preto e branco. Pois a escolha das cores, como já foi dito anteriormente, não se faz ao acaso, e sim com um objetivo de interpretação e linguagem. A apresentação do filme em preto e branco pode ser um primeiro contato direto com o real, segundo Didi-Huberman (2012, p.216) “arde com o real do que, em um dado momento, se acercou [...]. Arde pelo desejo que a

anima, pela intencionalidade que a estrutura, pela enunciação”, ou seja, é um primeiro sinal de incêndio, ou melhor, de forma semiótica, uma fumaça deixando se representar que ali deve haver fogo.

Dessa maneira o ato de se filmar em preto e branco ser uma representação do real, pode ser ligado ao pensamento de Kracauer (1997 [1960]), onde é reforçada a ideia de que as cores levam ao mundo idealizado e irreal, onde o mimetismo com a realidade é uma maneira de gerar um fascínio ilusionista sobre a imagem e a realidade. E já o preto e branco seria uma forma de desnudar o real, de quebrar essa hipnose criada pelas cores. Além disso, pode ser pensado que “o cinema mostra um mundo nunca visto, outrora coberto pelos esquemas perceptivos das ideologias. O cinema dá a fragmentação do mundo e a sua complexidade, antes submetida a uma grande ideia, antes sintetizada no corpo discursivo exterior da ideologia” (COSTA, 2006, p. 215), ou seja o cinema pode manipular a realidade, a cor pode ser uma ferramenta para essa manipulação, e assim a não cor, ou o preto e branco seriam a maneira de fugir desse manipular.

Porém segundo Andacht (2016, p.3) “a busca pela verdade absoluta, fora dos códigos do cinema, é uma idealização, ao passo que a linguagem, verbal ou não verbal, vive e se desenvolve em dois âmbitos: a instituição cinematográfica e a realidade exterior”. Para isso em ambas as escolhas técnicas por conta da linguagem cinematográfica se fazem real ou irreal. Pois uma verdade absoluta é sabida que não é possível de se chegar. Mas mesmo assim, o olhar que o preto e branco traz em um filme documentário que fala sobre a realização do próprio filme, é uma maneira de se criar um distanciamento entre o espectador e a realidade, e criar um sentido crítico sobre o real representado no filme.

5.2 33

Este documentário brasileiro de 2004 tem duração de 1 hora e 14 minutos e foi dirigido por Kiko Goifman e produzido por Claudia Priscilla, sua esposa. Feito todo em preto e branco, o filme conta a história do próprio diretor, que é filho adotivo, e no ano em que completou 33 anos, decidiu procurar sua mãe biológica. A partir de pistas dadas por detetives, o cineasta parte nessa jornada, e ele vai documentar todo seu trajeto, em um diário on-line, e no filme. Quando Kiko Goifman inicia o processo de busca simultâneo à filmagem, há uma certa coincidência entre o que seja o processo de busca, o processo de preparação e a própria realização do filme. Como Bernardet (2005, p.

144) coloca “não há uma preparação do filme (a preparação é a própria filmagem), não há uma pesquisa prévia; a pesquisa, que frequentemente no documentário é anterior à filmagem, é a própria filmagem.” Ou seja, existia um caminho do que queria buscar, mas o filme estabelece no momento das gravações suas descobertas e os novos percursos que deverá tomar. É um roteiro aberto. Bernardet (2005, p. 145) ainda completa:

Ele estabelece regras bastante rígidas antes do início da filmagem que terão que ser respeitadas, [...] resolveu fazer este filme quando completou 33 anos. Além disso estipulou em 33 dias o tempo de filmagem. Qualquer que fosse o resultado, ao cabo dos 33 dias de filmagem o filme seria interrompido. [...] há ainda outro elemento que ele usa, que se deve a sua paixão por Raymond Chandler e Dashiell Hammett: o *film noir*. O modelo vai ser o *film noir*, esse gênero policial norte-americano dos anos 40 e 50 pelo qual se sente particularmente atraído.

A filmagem então foi realizada em 33 dias, durante este tempo o diretor vai apresentando na tela a contagem regressiva dos dias, para que o espectador possa ficar acompanhando a sua busca de forma frenética e ansiosa. Além disso, o estilo *film noir* fica evidente pela luz, com sombras marcadas, por elementos do estilo policial expressionista da década de 40 do século 20, a voz *over* na narração feita por um protagonista masculino, entre outras semelhanças. (MASCARELLO, 2011).

O filme começa com uma trilha sonora¹⁶ e uma frase sobre detetives ‘Sou uma das poucas pessoas comedidamente letradas que leva as histórias de detetive a sério’ de Dashiell Hammett¹⁷, transparecendo assim sua intenção *Noir*. Muitas cenas de ruas, pessoas, cotidiano se intercalam. Entre reflexos é possível ver Kiko assistindo TV. Entra uma voz *over* contando sobre ele, dizendo as regras do filme 33, falando sobre o fato dele ser filho adotivo. Para um trabalho ser autobiográfico é necessário um pacto com o espectador desde o início do filme, segundo Lejeune (2008 [1975]) este pacto pode ser feito ao questionar-se do sentido, método e alcance de seu projeto, e assim teria o primeiro passo da autobiografia. Geralmente, o fato de ser autobiográfico inicia com a exposição da intenção, das condições que se escreve – ou filma – o próprio ‘pacto biográfico’.

Surgem imagens de estatuetas de Sherlock Holmes, remetendo as histórias de detetives, de mistérios e descobertas, logo entram em cena duas entrevistas com

¹⁶ A trilha é feita pela banda Tetine, uma dupla de artistas brasileiros de música eletrônica, ativos em criação multimídia, formada por Bruno Verner e Eliete Mejorado. As músicas para o filme são todas instrumentais.

¹⁷ Samuel Dashiell Hammett (1894/1961) foi um escritor estadunidense, considerado o pai do romance policial americano, um dos precursores da literatura *noir*.

detetives particulares. Os dois contam sobre a profissão, e sobre como fazer uma investigação. Cada detetive tem uma personalidade marcante, estranha, pitoresca, e procede a dar dicas do trabalho completamente diferente um do outro. As imagens se intercalam sempre com imagens da cidade. Aqui temos dois signos do cinema *noir*, a imagem dos detetives, filmados em ângulo *plongée*¹⁸, com cigarro e ar de mistério. E as imagens da cidade, de forma noturna, gravadas pela janela (MASCARELLO, 2011).

Figura 21 – Reflexo na tv



Fonte: Frame do filme 33, 2004.

Novamente surge o reflexo de Kiko, agora dentro do elevador. A voz *over* comenta sobre a impressão do que foi dito pelos detetives, e reflete sobre como serão as gravações e a busca pela mãe biológica. As cenas da cidade mostram muitos espelhos e reflexos. A busca pela identidade está nestas imagens refletidas por todos os cantos. O potencial refletivo e reflexivo do espelho, levam a ideia do próprio fazer cinema, onde o filme é um imperfeito e distorcido reflexo de uma realidade. Mas o uso do espelho também pode ter o conceito de ‘autorreferencialidade’, falar sobre si mesmo, mostrar se e falar sobre estar se mostrando (ELSAESSER e HAGENER, 2018).

Em alguns momentos, as cenas dentro do carro mostram os movimentos de viagem; as imagens produzem um efeito semelhante ao do espectador estar dentro do carro também. As primeiras entrevistas foram com detetives na cidade de São Paulo, e depois ele parte para Belo Horizonte, sua cidade natal.

A primeira entrevista familiar é com a mãe adotiva. Ela fala do papel de ser mãe, e de como foi a adoção. Mais uma vez, entre as cenas da entrevista existem imagens de cidade em movimento. Aparece na sequência o texto por escrito de onde foi o local da adoção. E logo aparece novamente o reflexo de Kiko. A cena da mãe aparece em um

¹⁸ *Plongée* (palavra francesa que significa “mergulho”) significa quando a câmera está acima do nível dos olhos, voltada para baixo. Também chamada de “câmera alta”.

fundo escuro, com sobras bem marcadas, novamente retomando ao cinema *noir*. Entre o som da voz da mãe durante a entrevista e as imagens de cidade noturna, entra a trilha sonora, gerando uma agonia, um som de perseguição. Este estilo acompanha o filme todo.

Figura 22 – Entrevista mãe



Fonte: Frame do filme 33, 2004.

Ele vai até o edifício onde foi realizada a sua adoção, faz outra entrevista, com o porteiro do prédio. Esta entrevista é rápida; um momento de trazer informações do passado para o presente, como se fosse uma prova de que aquele local existe, e que ali possa ter sido realmente o lugar de sua adoção. A imagem de Kiko aparece em um espelho ao fundo, conversando com o porteiro. O reflexo faz parte das cenas, como mostrar que a busca é de Kiko, e ele está a procura de seu próprio eu, de sua imagem verdadeira. Pega um elevador e percorre o edifício.

Vai em busca de mais documentos que possam comprovar como foi feita a adoção, e pesquisa em uma lista telefônica da época. Até o surgimento da internet e do próprio *Google* como ferramenta de busca, as listas de endereço e telefone eram a maneira de se saber onde as pessoas moravam. Buscar em uma lista telefônica do período de seu nascimento, por pessoas que moraram no prédio que foi feita a adoção é uma maneira de investigar sobre a existência ainda destas pessoas no presente. Aparece ele e Claudia, esposa e produtora do filme, telefonando. Cenas diretas de Kiko dentro do enquadramento, falando ao telefone. Agora Kiko aparece como uma pessoa que realmente se mostra na cena, parte do filme. Nos reflexos, ele era um nuance de sua figura, como ainda desfigurada, sem clareza. Sua imagem agora é nítida, como se algo estivesse mais claro.

Próxima entrevista é familiar novamente, sua babá de quando era criança, e que até os dias atuais ainda trabalha para a família. Ela conta como soube de sua adoção, de

poucos detalhes familiares. Na sequência entrevista sua irmã, que também é adotiva. Esta também conta sobre o dia da adoção de Kiko, e o pouco que sabe sobre o processo, sobre histórias que ouviu das tias. Pra finalizar as entrevistas familiares, tem um encontro com a tia Vera. Esta conta que conheceu a mãe biológica. Teve um encontro com ela junto com outra pessoa que a acompanhou. Mas lembra pouco da situação. Todas as cenas sempre intercaladas com cenas de rua, carros, pessoas, movimento e a trilha sonora que remete ao suspense.

Figura 23 – Cena de rua



Fonte: Frame do filme 33, 2004.

A voz *over* a partir desta parte do filme se mistura com a voz direta. A voz *over* é usada quando o realizador-protagonista está refletindo sobre o filme, o que fazer. E a voz direta, com a presença de Kiko dentro do enquadramento, quando conta qual será o próximo passo para a busca pela mãe. A ideia que passa é de que quando Kiko está ativo dentro de sua busca da mãe biológica, sua voz é parte da cena, ele aparece, ou o som é direto. Mas quando ele é o cineasta refletindo sobre o fazer do filme e de como serão as imagens ele vem com a voz *over*, em forma de reflexão.

Sua mãe adotiva encontra um bilhete com dados do dia da adoção. Ele usa o bilhete para comprovar que esse momento realmente existiu. Fala sobre o hospital, o dia de seu nascimento. O bilhete vem como um documento a comprovar a veracidade do seu nascimento, ato que se torna engraçado, irônico, pois é claro que ele teve um nascimento. Algumas cenas tem essa característica de trágico cômico, típico também dos filmes *noir*, onde parece que a procura por elementos que comprovem as informações são inúteis. A voz *over* discute como será o final do filme, até que ponto ele conseguirá chegar. E ainda explica que está usando a mídia jornalística para ajudar a descobrir pistas, e que está produzindo um blog sobre o tema, um diário online sobre a sua procura.

Nova entrevista, desta vez com o médico pediatra que ajudou na adoção. Este não lembra muita coisa. Fala o quanto isso era comum na época, e apresenta poucos dados uteis para a investigação. Mas aparece novo documento físico, a agenda médica do ano, Kiko consulta a agenda e novamente vai até o hospital. Faz entrevista com o diretor geral da maternidade. Este também repete o que o médico havia dito, de ser uma prática comum naquela época. E permite que ele pesquise nos arquivos do hospital. Porém essa pesquisa não traz nenhuma nova informação. Até aqui o que se percebe é que poucas as informações que são levantadas são realmente uteis. A maioria confirma as mesmas coisas já sabidas por Kiko. Para a entrevista com Bernardet (2005) Kiko diz que na montagem ele optou por uma ordem das entrevistas, quando acabaram as informações racionais, ele usou de informações mais exotéricas e de cunho psicológico.

Faz nova entrevista com detetives, agora são outros dois. Que falam sobre os dados que ele já tem e de como deverá proceder. Questionam também o quanto essa descoberta realmente deve ser feita, falam das mudanças de vida que a partir do conhecimento de quem é sua mãe biológica pode acontecer. Um dos detetives passa a analisar psicologicamente como Kiko deve agir, e porque ele está em busca da mãe. Como numa discussão de convencimento sobre o porquê de se fazer tal procura. Essas informações levam a questionamentos mais pessoais

Kiko volta a entrevistar a mãe. E logo depois a tia. Leva a tia Vera pra procurar a casa que ela viu a mãe biológica dele. Mas ela não a encontra. As histórias ficam confusas. Na sequência, aparece com a mãe adotiva vendo TV, uma entrevista que ele deu para um programa de jornalismo, com o objetivo de alguém ver e passar informações e pistas. Durante algumas cenas do filme documentário é mostrada a preocupação de Kiko em não ofender a mãe adotiva por esta busca que ele está fazendo. “O risco não era exatamente encontrar ou não a mãe biológica. O risco era que o projeto pudesse prejudicar as boas relações que ele mantém com a sua mãe, caso a sua mãe – a sua mãe adotiva, a sua mãe de fato – não simpatizasse com esse projeto” (BERNARDET, 2005, p. 148). Em algumas cenas ele parece bem próximo da mãe adotiva, como nessa da figura 25, que ele compartilha com ela o assistir de sua entrevista na tv falando sobre o projeto.

Figura 24 – Assistindo Tv com a mãe



Fonte: Frame do filme 33, 2004.

Continuam as entrevistas, procura a babá para nova conversa. Ela é cartomante e faz uma leitura exotérica para ele, dizendo que ele vai sim descobrir quem é a mãe. Porém, no meio desta conversa, as histórias da tia, da irmã, da mãe são questionadas e se tornam confusas e de sentidos diferentes. A ordem das entrevistas, como já foi dito, foi alterada, a da babá veio para a parte final do filme. “Ela foi de fato entrevistada no início do processo de filmagem, mas em função da narrativa construída Kiko achou preferível deixá-la para o final, quando os arquivos não estão mais dando informações que possam ser usadas” (BERNARDET, 2005, p. 147). Aqui continua a utilização de cenas intercaladas de movimentos da cidade.

O diretor localiza a parteira do hospital do ano em que ele nasceu, a entrevista. Novamente a única informação que ele obtém é de que esse tipo de adoção era comum naquela época. Não existe a certeza de ela ter sido a sua parteira, ela também não reconhece o bilhete com as informações do nascimento. E assim, Kiko aproveita e faz mais buscas por documentos no hospital. Tudo parece fracassar.

Assiste a um vídeo que fala sobre adoção e busca pela mãe biológica. Vê críticas ao processo, se questiona de pra que fazer isso ao respeito de sua mãe adotiva. E por fim, chega a última entrevista. Trata-se de um homem que provavelmente é filho da mulher que fez a adoção. Conta sobre o processo, sobre as mães que doavam e as crianças. Mas sua mãe já é falecida. Fica como um ponto final na história. Como um fim sem fim. Uma procura que não chegou a lugar algum, aparentemente.

Em cenas anteriores, com a voz *over*, Kiko fala que não gostaria de um final melodramático de encontro com sua mãe biológica. E o filme termina aqui. Sem saber se realmente houve a descoberta ou não. A voz fecha dizendo ‘a procura, se por acaso

continuar, não será mais pública’. Este final também pode ser considerado de um estilo de cinema *noir*, trágico de fracasso.

5.2.1 Análise dos elementos de linguagem cinematográfica de 33

Após ter sido apresentada a sinopse do filme, como maneira de se conhecer a história que é tratada, se faz necessária um aprofundar na análise. Esta será feita seguindo o mesmo modelo da leitura feita anteriormente sobre o filme *Santiago*, pois o objetivo final desta dissertação é um comparativo entre os dois filmes.

Para esta parte da pesquisa foram feitos recortes também do filme que tratem sobre a voz *over*, muito presente nas narrações que Kiko faz sobre o porquê de se fazer o filme. Também terá o papel das entrevistas, que assim como o filme *Santiago*, tem como caráter principal a utilização das entrevistas. Porém, neste caso, são mais entrevistas, doze para ser exatos ao invés de apenas uma como no filme anterior. O outro recorte será em relação aos documentos de arquivos pessoais, que remetem a veracidade da história, mostrando os momentos do passado. Por fim, a análise passará por dois pontos estilísticos, o de mostrar o antecampo e o uso do preto e branco como técnica estética. O método utilizado será:

nosso percurso analítico ou metodológico pode dar conta das questões relativas às diferentes naturezas que as mensagens podem ter, tais como a natureza da palavra, do som, do vídeo, do filme etc., o que inclui também suas misturas possíveis (palavra e imagem, por exemplo, ou hipermídia) (SANTAELLA, 2018 [2002], p.140).

Quando é realizada uma análise semiótica de um filme é necessário se saber quais são os índices que serão estudados, “determinar os aspectos através dos quais o signo pode significar seus objetos ou referentes” (ibid, p. 150). Por isso, uma descrição do objeto a ser analisado é importante e na sequência apresentar seu sentido. “Sob o ponto de vista singular-indicativo, o produto, peça ou imagem é analisado como algo que existe em um espaço e tempo determinados. [...] De outro lado, é analisado de acordo com as funções que se desempenha, as finalidades a que se presta.” (ibid, p.71).

5.2.1.1 Voz *over* no filme 33

As vozes que são encontradas no filme 33 se misturam. Entre a voz *over* e também a voz direta do diretor dentro de cena. Muitas vezes, é apenas pelo ruído de rua

e movimentação que se consegue distinguir quando está se falando dentro da cena ou a voz é uma locução fora da cena, voz *over*. Isto porque ambas as vozes são reflexivas e de detalhamento do que se encontra no filme, sobre a história e a busca. Aqui vale relembrar as definições, já apresentadas, que distinguem a voz *over* da voz *off*. A voz *over* é aquela de um narrador que não se encontra dentro da cena e nem no campo de fora, mas como um ser onipresente, por isso também é conhecida como voz de Deus, e já a voz *off* é de alguém que não está dentro do enquadramento mas faz parte da cena. No filme *33*, existem ambas as vozes, onde Kiko é o indivíduo que tanto faz a voz de fora da cena, voz *off*, como narra com a voz *over* as intenções e reflexões sobre o filme. Mas considerando que a voz *over*, que foi gravada após a edição, traz uma visão geral do filme, uma reflexão e narrativa complementar as cenas, será analisada somente esta.

O som de um filme não é somente a trilha sonora, a sonoplastia com os barulhos e a fala de quem está em cena, mas também a voz que se ouve de fora da imagem, a voz *over*. “O som desempenha um papel muito mais abrangente de ancorar e estabilizar, real e metaforicamente, o corpo do espectador” (ELSAESSER e HAGENER, 2018, p.155). E aqui neste documentário, a voz do diretor falando sobre o que se esperar do filme é de certa forma uma maneira de explicar e com isso acalmar quem assiste ao documentário.

Logo no início, o diretor apresenta o motivo de fazer o filme: ‘sempre gostei de falar que sou filho adotivo nas ocasiões mais inesperadas’ e ainda completa ‘as pessoas sentem escolhidas ao ouvir um segredo tão importante’. Nesta segunda frase, pode-se dizer que quem está ouvindo o segredo são os espectadores do filme. Nesta parte podemos adaptar as teorias psicanalíticas de Lacan (2008 [1964]), que fala que nos vemos no olhar do outro. “O que me determina fundamentalmente no visível é o olhar que está do lado de fora. É pelo olhar que entro na luz, e é do olhar que recebo seu efeito” (LACAN, 2008 [1964], p. 107). Assim é justificado o voyeurismo do espectador. Pode ser analisada então essa fala como sendo a maneira que Kiko se identifica consigo mesmo é através de contar seus segredos aos outros. E também, pode ser analisado como a forma de o espectador gostar de ouvir o segredo do diretor, é uma maneira de voyeurismo. Lacan (ibid) apresenta a ideia de que, no campo do olhar, existe uma motivação anterior que é de organizar o eu através do outro. “O que se trata de discernir [...] é a preexistência de um olhar – eu só vejo de um ponto, mas em minha existência sou olhado de toda parte” (p. 75-76).

Fazendo assim com que o espectador queira saber a verdade sobre a história que será contada. Continua explicando o nome do documentário, 33, ‘tenho 33 anos e fui adotado por Berta que nasceu em 1933’ completa dizendo que por isso terá 33 dias para descobrir quem é sua mãe biológica. Toda essa fala introdutória apresenta o filme como uma busca autobiográfica. Onde o autor/diretor pretende expor no filme sua história pessoal, e sua reflexão sobre a própria vida e sobre as condições materiais da realização do documentário. Este pode ser considerado “o pacto autobiográfico” que Lejeune (2008 [1975]) identifica como processo da construção da autobiografia. Sendo que a definição de autobiográfico é a “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008 [1975], p.14).

Antes da busca realmente iniciar, fecha esta introdução com a apresentação marcada pela data: ‘9 de setembro de 2001, resolvi remexer no passado e iniciei a busca da minha mãe biológica’. Aqui temos mais um elemento que define o papel autobiográfico do documentário: “toda forma de escritos em que se fala de si diretamente (tanto o diário íntimo ou as memórias como a autobiografia propriamente dita), ou mesmo todo escrito no qual o leitor supõe que o autor transpõe sua experiência pessoal” (Ibid, p.10).

Sobre as entrevistas, o realizador também analisa de forma reflexiva sobre o poder que elas têm e a veracidade nelas, coloca que o resultado das entrevistas com os detetives são sua ‘conversão em um desconfiado compulsivo’. Mostrando que mesmo que o papel das entrevistas dentro de um documentário seja pra criar um elo com a realidade (NICHOLS, 2005 [2001]), assim mesmo deve-se desconfiar do que está sendo mostrado. Isso relaciona-se com a advertência do especialista em autobiografia: “o relato autobiográfico é, em geral, próximo dos tipos de relato mais tradicionais, esses modos de narrativa, aos quais nos habituamos a considerar não como relatos, mas como reflexo da realidade” (LEJEUNE, 2008 [1975], p. 25), por isso é mais fácil acreditar no que Kiko fala do que no que os detetives apresentam como argumentos.

E aproveita a fala dos detetives para fazer um outro relato pessoal sobre sua história familiar: ‘na minha infância, época da ditadura militar no Brasil, meu pai era comunista e o telefone de casa foi grampeado diversas vezes’. Ato apresentado pelos detetives como uma forma de realizar o papel de descobrir fatos sobre as pessoas, grampear o telefone da mãe adotiva. Situação que o diretor nega-se a fazer.

Todo filme apresenta sempre um descrição detalhada de como será realizada cada etapa: ‘minhas técnicas foram no sentido inverso’; está frase é dita quando o realizador explica porque não seguirá as dicas dos detetives entrevistados. Qual seria o motivo de consultar um especialista, se depois não faz nada do que foi aconselhado? Uma possível resposta é que a função destes “expertos” é humorística, eles são um elemento paródico do gênero *noir*. Na sequência está a descrição, surge o sentimento do diretor, sua emoção e expectativa: “entrevistei Berta, minha mãe adotiva. Desde o começo do projeto achava que este seria o dia mais tenso. Não errei. Me sentia um canalha”. E para demonstrar ainda mais a emoção que sentia fecha a cena com: “cheguei calado, subi até o 19º andar do hotel”. Este lado subjetivo de sentimentos e emoções reforça o ar autobiográfico do filme, isso produz uma atmosfera mais pessoal. Sim! Seria bom desenvolver essa atitude contraditória, a mistura de culpa (por ferir os sentimentos da mãe) e de desejo (de procurar a informação) As autobiografias são textos que mimetizam “uma comunicação com a pessoa a quem se dirige o relato” (LEJEUNE, 2008 [1975], p.16), cria-se um elo entre o espectador e o diretor de cumplicidade.

Algumas falas em voz *over* mencionam o papel do espectador também. Como no início quando apresenta o fato de contar um segredo, e como nesta frase dita por Kiko, “fui *voyeur* de uma cidade inteira”, onde o espectador está sendo *voyeur* da história dele. “Nesse mundo que vejo sou, antes de tudo, visto. O olhar não está no nível dos olhos” (LACAN, 2007 apud KIERNIEW e WEINMANN, 2016, p.229). Sobre o estado de *Voyeur* pode ser dito que:

Na sala escura do cinema, o espectador, absorvido pela tela, vivencia a fascinante condição de *voyeur*. Seu olhar é conduzido e determinado pelos enquadramentos da câmara; entretanto, ao experimentar a ilusão de estar olhando sem ser visto, o espectador desfruta de uma prazerosa sensação de poder (GALERY, 2004, p. 54).

Ainda sobre o prazer no olhar, podemos ver que “há circunstâncias nas quais o próprio ato de olhar já é uma fonte de prazer, da mesma forma que, inversamente, existe prazer em ser olhado” (MULVEY, 2018 [1973], p. 358). E ainda sobre o prazer visual, Mulvey (2018 [1973], p. 359) diz que “a curiosidade e a necessidade de olhar misturam-se com uma fascinação pela semelhança e pelo reconhecimento: a face humana, o corpo humano, a relação entre a forma humana e os espaços”.

Todas as cenas são detalhadas como em um livro, descritas às vezes de forma minuciosa, para que seja possível visualizar o invisível, “fui atendido por uma mulher

mal humorada, com bigodes descolorido e mãos gordas”. A análise que se faz aqui é que o diretor apresenta a sua visão da cena, forte e explicitamente subjetiva, que novamente reforça o lado autobiográfico.

Existe uma explicação para todas as cenas, um porque de se gravar cada uma destas imagens e entrevistas, a ida novamente aos detetives tem um objetivo, ‘estava perdendo a capacidade de desconfiar de tudo. Precisava de um novo encontro com os detetives’. No início do filme, após entrevistar os detetives, Kiko fala sobre a desconfiança que a fala dos detetives geram. Por serem de maneira caricata apresentados, com técnicas de comédia pastiche. Mas esta ironia – inclusive a parodia deste ofício – lembra o estilo *noir* que o cineasta pretende no filme e ao mesmo tempo o ridiculiza. Além de que o papel de detetive também remete ao cinema *noir*. A estética do cinema *noir* tem “o tom pessimista e fatalista, e a atmosfera cruel, paranoica e claustrofóbica dos filmes, seriam todas manifestações [...] de representação do espaço” (MASCARELLO, 2006, p. 181). Isso direciona ao tipo de fala das entrevistas com os detetives, onde o clima fica pesado em relação a situação de busca que se pretende. Mas ao mesmo tempo, a maneira como é apresentado ganha um olhar irônico, até mesmo paródico, absurdo do que é falado nestas entrevistas. Ao pensar que são pessoas reais que estão sendo entrevistadas e que essa realmente é a profissão delas, passa a dar um ar de comédia a situação narrada. Logo na sequência, há uma reflexão pessoal do resultado destas entrevistas, ‘com 5 minutos ele acabava comigo’. Esta frase fala do detetive que tentou fazer uma lição moral sobre a busca. Mas também remete novamente ao filme *noir*, que é comum as cenas de tiro e morte mas sempre de modo engraçado, humorístico. Como se o detetive pudesse matar Kiko, e este tivesse driblado o tiro indo embora a tempo de evitar a sua morte. Finaliza essa reflexão com a fala: ‘o tempo nos transforma em culpa’. Também falando aqui o que é repetido durante muitas partes do filme, a culpa por poder estar magoando a mãe adotiva.

Um dos motivos de se usar as entrevistas com os quatro detetives se deu de forma programada, era uma escolha caso o tema de busca pela mãe biológica não rendesse material suficiente para um documentário. “nesse sentido criou alguns personagens, os detetives, que ele entrevistou para conhecer métodos que poderia utilizar para a busca que estava fazendo e, caso essa busca se resolvesse muito rapidamente, ele pelo menos teria esse material” (BERNARDET, 2005, p. 144). Mas também para criar esse efeito esquisito, inesperado de sério-cômico que o documentário tem.

Para finalizar o filme, tem a discussão pessoal do autor em como terminar: ‘temi encontrar um final piegas e me vi diante do espelho’. A frase pode ter o sentido de que ele está se achando piegas ao apresentar a história sobre a sua própria vida, ao mesmo tempo a busca de um final que seja mais dramático, como o estilo de filme que ele escolheu como fachada, encenação da procura da mãe biológica, o cinema *noir*. Então resolve fechar com uma explicação simples. O tempo acabou. ‘o cliente que inventei foi o tempo’, como se ele fosse o real detetive da história e o tempo de 33 dias fosse o determinado pelo cliente que o contratou. E deixa a curiosidade para o espectador, ‘a procura se por acaso continuar não será mais pública’, deixando claro que a busca é pessoal. Reforça aqui novamente que as escolhas do filme são pessoais, ou seja de caráter subjetivo, típico de uma autobiografia, mas que mesmo sendo auto-reflexivo, tem controvérsias, humor em algo que parece ser sério.

Mesmo submetendo-se ao pacto de verdade, Lejeune aponta que o autobiógrafo confronta uma série de problemas frente à escrita. Esses obstáculos à expressão pessoal figuram no próprio texto, funcionando como elementos auxiliares do pacto. Por conta de sua recorrência, em diversos textos de seu corpus, Lejeune os caracteriza como ‘lugares-comuns da retórica da sinceridade’ – menos como estereótipos do que como referências partilhadas entre a leitura e a escrita de autobiografias (LEJEUNE, 1998 apud PACE, 2012, p. 61).

Todas essas falas em voz *over* reforçam a ideia de documentário autobiográfico, porque trazem a impressão pessoal do autor, suas declarações sobre o filme e sobre a história que está sendo contada. “Desde que o documentário tornou-se falado no final dos anos 20, desde que as imagens tornaram-se meras ilustrações de um comentário, que a voz que narra é uma voz masculina, desencarnada, “voz de Deus”, que tudo vê e tudo sabe” (LINS, 2006, p.2). Aqui a pesquisadora fala de um tipo histórico e muito criticado há já várias décadas, qual seja, a importância exagerada da voz que se ouve no documentário, e dentro de um documentário autobiográfico essa narração passa a ser do próprio autor, falando sobre suas expectativas e reflexões sobre o trabalho que se está produzindo.

5.2.1.2 Entrevistas no filme 33

O documentário é feito com base em diversas entrevistas; existe um “fascínio crescente pela fala e pela presença do outro em cena, bem como pela adoção de procedimentos narrativos que valorizam a complexidade do mundo” (RODRIGUES, 2016, p.111). Para materializar esta ideia de por a presença do outro em cena Kiko

optou por doze entrevistas, quatro com detetives particulares, que trazem informações sobre o processo de busca. Quatro familiares, a mãe, a irmã, a tia Eva e a babá, que fornecem informações históricas de uma época que o autor não tem com ter memória. E quatro com pessoas que de alguma forma estão ligadas ao caso, seja por estar presente no passado, ou por ser um elo entre o passado e o presente, o médico pediatra que fez seu processo de adoção, o diretor do hospital onde o autor nasceu, a parteira que provavelmente fez seu parto, e o porteiro do prédio que foi realizada a adoção. Para melhor compreensão da análise feita, os resultados serão apresentados seguindo essa ordem de grupos de entrevistas.

As entrevistas com os detetives abrem e fecham o filme. As duas primeiras trazem um caráter mais técnico, com conceitos profissionais de como se fazer uma busca, como um detetive deve trabalhar. São apresentados dois pontos de vista distintos, como no jornalismo, para se opor e complementar, assim como no documentário clássico onde os entrevistados se tornam “testemunha a consolidação da entrevista como prática de abordagem da alteridade no documentário” (RODRIGUES, 2016, p.112), seres sabedores sobre o assunto. Mas no filme *33* podemos ver uma sátira com o tema abordado, onde os detetives falam sobre sua profissão e como fazer as investigações, mas a maneira como são apresentados remete um olhar irônico e de absoluta desconfiança. Sua seriedade é justamente o elemento mais engraçado, porque ele é involuntário, em contraste com as piadas de um comediante. As entrevistas no documentário podem ser vistas como uma “abordagem tradicional da apresentação temporal linear e a estratégia majoritária da recorrência” (TAVARES, 2013, p. 132), mas mesmo assim podem ser usadas de forma a criar um pano de fundo que indique que o estilo e gênero do filme é o documental. E ainda, no caso de *33*, as entrevistas com detetives servem como um elemento estético dos filmes *noir*, que tem esse tipo de personagem como forma do enredo narrativo das histórias policiais.

O local das entrevistas é o escritório deles. Um se mostra mais acadêmico em um escritório que tem a parede cheia de diplomas e documentos que remetem ao seu saber. Além de objetos sobre a mesa que fazem referência a Sherlock Holmes, personagem de livros de suspense um detetive investigador, que fazem pensar que sua profissão – a de detetive – é algo abordado nas literaturas de ficção. Já o outro detetive é mais prático, lembra mais um detetive de filmes *noir*, fumando e sentado na cadeira de forma descontraída. Ambos mantêm um caráter sério na suas falas, como se não estivesse de brincadeira.

Figura 25 – Detetive 1



Fonte: Frame do filme 33, 2004.

Nestas entrevistas, o que se poderia ser desejado é um olhar mais objetivo sobre o posicionamento subjetivo que um documentário autobiográfico tem. Elas trazem informações que são importantes sobre o papel de ser detetive, porém para o andamento do filme elas não servem para muita coisa além de criar um clima policial para o documentário. Servem principalmente para criar uma atmosfera de humor.

Figura 26 – Detetive 2



Fonte: Frame do filme 33, 2004.

Nas entrevistas com os detetives, são apresentadas técnicas de investigação que serão contestadas e algumas até serão aplicadas durante o filme. O que pode ser pensado é que são figuras pitorescas que de forma irônica remetem ao estilo *noir*, porém criam um sentido que vai contra aquilo que se esperaria de um documentário, o de ser sério e levar as entrevistas com um caráter jornalístico. Porque é uma busca da identidade junto com uma paródia dessa busca. Lembram cenas de filmes de Tarantino, onde o papel dos

policiais se misturam com os papéis de bandidos¹⁹, assim como neste filme que o papel de detetive ou mesmo de entrevistado para um documentário se mistura com um papel de alguém que está representando uma cena mal representada.

As duas próximas entrevistas com detetives acontecem ao final do filme, como uma retomada sobre o processo investigativo. Parece como se o investigador de seu passado quisesse questionar os detetives se está indo pelo caminho correto. Trata-se de dois entrevistados, que também falam em seus escritórios, mas agora claramente a composição de cena é diferente, fundo branco, neutro, é predominante.

Figura 27 – Detetive 3



Fonte: Frame do filme 33, 2004.

O primeiro apenas explica sobre a forma de se investigar, já o segundo questiona o porquê, e faz uma longa exposição de caráter moral, sobre a investigação da mãe biológica, o que isso pode acarretar na vida das pessoas. Isso faz parte do efeito estranho de humor produzido pelos depoimentos destes detetives, eles não são psicólogos, nem especialistas nos sentimentos humanos, então as falas deles não têm um sentido de investigação mas de pseudo-terapia, isto é, a paródia involuntária de essa técnica psicológica, e acabam assim por serem engraçadas de um modo bem particular.

Aqui podemos remeter este pensamento a dois significados, primeiro ao sentido de Lacan (2008 [1964]), citado anteriormente, onde o eu está no olhar no outro, e ao fazer esta apresentação cômica dos detetives que falam sobre ele, o autor se mostra cômico também, de forma a ironizar a maneira que esta fazendo a busca por sua mãe. O outro sentido pode ser o de que uma busca feita por si mesmo ou com a aparente ou inclusive contraditória, inútil ‘ajuda’ profissional dos detetives daria no mesmo

¹⁹ Entre os filmes mais populares de Tarantino, que se percebe esta ironia e também paródia através da inversão de valores e o jogo com a tradição dos gêneros filmicos usados, estão: *Cães de Aluguel* (1992); *Pulp Fiction* (1994); *Um drink no inferno* (1996); *Kill Bill* (2003); *Django* (2012).

resultado, ou seja, esta ironizando o papel investigativo dos detetives, que ao dar dicas de trabalho acabam não ajudando em nada, no caso dele. “Nos documentários, encontramos histórias ou argumentos, evocações ou descrições, que nos permitem ver o mundo de uma nova maneira [...] àquilo que sabemos a visão pessoal do cineasta.” (NICHOLS, 2005 [2001], p. 28), e neste ponto podemos dizer que em *33* um documentário de satisfação de desejos, uma interpretação pessoal do diretor, o que Nichols (2005 [2001]) vai argumentar que “os documentários de satisfação de desejos [...] expressam de forma tangível nossos desejos e sonhos, nossos pesadelos e terrores” (Ibid, p.26). Quando o autor analisa *Nanook* de Flaherty (1920), ele diz que o filme que é considerado um documentário sobre os esquimós pertencente ao cinema da satisfação de desejos (p.30), por trazer ali uma representação do que o diretor pensa sobre a vida dos esquimós. Aqui podemos fazer a mesma interpretação se pensar que o que se está mostrando sobre os detetives é a maneira como o diretor vê os entrevistados, de forma irônica e cômica. Mas também o jeito em que ele imagina uma procura tão especial, única como a que ele decide filmar nesse documentário, a de sua identidade, a sua vontade de (não) achar aquela mulher desconhecida, etc.

Figura 28 – Detetive 4



Fonte: Frame do filme *33*, 2004.

Juntamente com as entrevistas, tem-se a voz *over* de Kiko se questionando sobre como seriam seus próximos passos com relação ao filme. O entrevistado número quatro, mais um detetive, aparece de forma despojada, e levanta questões que o autor já havia superado no filme, qual seja, a sua posição com a mãe adotiva. É como se nesta etapa do filme, o autor novamente mostrasse o quanto preocupado ele esta com o que a mãe adotiva pode estar sentindo. Isso faz parte do não-desejo de fazer o que ele, porém deseja e decidiu fazer, o motor narrativo do filme Ao mesmo tempo que esta maneira de se apresentar inquisidor do detetive reforça o caráter policial, detetivesco do estilo *noir*.

Um outro ponto de vista provável é de que através das palavras do detetive, Kiko esteja mostrando seus pensamentos e dúvidas com relação ao fazer do filme e a sua mãe adotiva e biológica. Podemos usar os argumentos de Goffman (1985 [1959]), quando o sociólogo diz que a representação do si mesmo está na representação do grupo, onde o grupo pode ser visto como a conversa que Kiko esta tendo com o detetive 4.

As próximas quatro entrevistas são com os familiares. A primeira com a mãe adotiva, Berta, na qual logo antes da entrevista, ele já declara ser um momento constrangedor. A entrevista com a mãe é chave na história, pois é ela quem fez a adoção. Esta entrevista se repete duas vezes. Logo no início, como forma de contar o que aconteceu naquela época. E no meio para o final do filme, para confrontar o que já foi descoberto e o que mais ela pode saber.

Figura 29 – Mãe



Fonte: Frame do filme 33, 2004.

O local onde foi feita a entrevista era a própria casa da mãe, com uma iluminação bem marcante de contraste forte, onde metade do rosto está iluminado e o resto na sombras. Isto gera uma cena de mistério, como se colocasse em dúvida o que está sendo dito, ou ainda, um pesar sobre o momento, talvez o sentimento de dúvidas que o diretor tem em relação a por sua mãe adotiva em uma situação ruim. Sobre fazer entrevistas, e representações do outro nos filmes documentários, Nichols (2005 [2001], p.41) fala que os entrevistados “podem ser maridos ou mulheres, advogados ou contadores, estudantes ou atletas, e suas ações talvez sejam instrutivas para nós de maneira mais direta do que esperamos na ficção”, isso porque não nos questionamos no filme sobre se ela é ou não a mãe adotiva, sabemos que é. Em um filme de ficção poderíamos levantar esta dúvida. Mas ao mesmo tempo, “podemos tirar conclusões

sobre a conduta humana baseados nos acontecimentos reais” (p.41), questionando se a mãe fez a coisa certa ao adotar o menino ou não.

Por isso a preocupação de Kiko com a sua mãe adotiva é tão grande. Além de expor a uma situação de busca pela outra mãe, a biológica, ainda a mostra dentro do filme como alguém que sabe algo que ele não sabe. “O que fazer com as pessoas? Formulada de outra maneira, a pergunta é “que responsabilidade têm os cineastas pelos efeitos de seus atos na vida daqueles que são filmados?”(NICHOLS, 2005 [2001], p. 32).

Nas informações faladas pela mãe, primeiro ela explica o porquê de fazer a adoção, da vontade de ser mãe. O que pode passar o amor que ela sente pelo filho adotivo. Além disso, também conta como foi o momento de sua adoção, das pessoas que estavam envolvidos, e de quanta emoção aquele momento teve. Mostra que muita coisa já não lembra mais, com o passar dos anos. Mas mesmo assim tenta ser detalhista, pois demonstra que quer ajudar o filho. Isto representa a parte que deixa em dúvida se ela está incomodada realmente com a busca que Kiko está fazendo, ou se essa preocupação é somente dele.

A próxima entrevista familiar é com a antiga babá do autor. Assim como a mãe, ela foi uma das primeiras pessoas da família a ter contato com ele no momento após a adoção. A história que conta deve confirmar aquilo que já foi dito pela mãe, e trazer uma perspectiva diferente de um olhar de fora do ato da adoção, mas mesmo assim familiar. A cena também é gravada em casa, com contraste forte, e muitos olhares para câmera. No cenário aparecem muitos livros e papéis ao fundo, e um porta retrato de um menino fantasiado de urso, o que parece ser o próprio Kiko. Neste momento a ideia que se tem é de que a infância de Kiko foi igual a de qualquer menino que teve fotografado seus momentos especiais, além de mostrar com a cena de que a casa é de pessoas estudadas, de uma classe intelectual. O fato também de ter uma babá que ajudou na sua criação, demonstra que a família era de poder econômico, pois ter empregados para serviços domésticos são de famílias com o lado social maior. Sobre isso podemos dizer:

Poucas coisas, no Brasil, são ao mesmo tempo tão exóticas e familiares aos nossos olhos como a instituição da empregada doméstica. Ao longo de nossa história, a mão-de-obra dessa instituição singularmente brasileira, composta esmagadoramente por mulheres, recebeu diversos nomes: mucama, criada, serva, empregada, doméstica (FREIRE, 2012, online).

Mas com o passar dos anos a relação familiar com estes empregados passou a ser como uma amizade íntima, e realmente passando a fazerem parte da família. É o que parece

que a antiga babá já é parte da família, troca de segredos com a mãe de Kiko, e sabe da relação entre eles, e sobre os momentos importantes da adoção.

Figura 30 – Babá



Fonte: Frame do filme 33, 2004.

A babá é entrevistada duas vezes, na segunda ela lê cartas de cartomante e faz previsões exotéricas sobre a busca pela mãe, como se tudo que ela falasse não fosse o suficiente. Essa entrevista com a babá no momento de leitura de cartas deixa transparecer uma ideia de que as informações racionais não estão sendo uteis, e que ele deve apelar para informações do mundo exotérico. A maneira como a conversa é feita, num local que parece a cozinha, com a babá fumando e passando as informações das cartas de maneira imperativa, de certeza sobre o que é dito, parece também um estilo próprio do cinema *Noir*. Além disso, nessa segunda cena, existe um pouco mais de descontração, eles parecem estar em um momento comum de cotidiano, numa mesa de cozinha, enquanto fumam e conversam sobre assuntos familiares.

Com essas entrevistas, podemos perceber que o papel delas nos documentários modernos passa a ser muito importante:

neste contexto, a estilística clássica, caracterizada pela presença de uma voz over didática e pela afasia dos sujeitos abordados, cede espaço a um fascínio crescente pela fala e pela presença do outro em cena, bem como pela adoção de procedimentos narrativos que valorizam a complexidade do mundo, em vez de reduzi-la a esquemas mecânicos (RODRIGUES, 2016, p. 111).

Sendo que a escolha de Kiko Goifman para o filme baseia-se nas conversas que ele tem com pessoas próximas ao assunto da adoção ou com a procura de pessoas.

Na sequência, a entrevistada é a irmã, também adotiva, mais velha que ele, e que portanto foi adotada anteriormente. Conta de sua experiência de criança ao receber ele em casa. Traz um caráter mais divertido, de quem não está sofrendo com essa busca, de como se fosse natural essa dúvida. A irmã também conta histórias que sabe sobre a

adoção, histórias contadas pela tia, e pela própria mãe. As cenas também foram gravadas em casa, mas em um local mais claro, com fundo branco. O contraste é forte, mas a cena muito mais leve que as anteriores. A fala da irmã parece descontraída e não traz o mesmo peso que a fala da mãe e da babá. Talvez aqui possa ser relevante o fato de ela também ser adotiva, ter os mesmos desejos do irmão de saber quem é sua mãe biológica, e achar natural que Kiko tenha ido em busca de seu passado de adoção. É uma partilha de expectativa.

Figura 31 – Irmã



Fonte: Frame do filme 33, 2004.

Para Goffman (1985 [1959]) Existe uma manutenção do controle expressivo, como se o entrevistado mantivesse um discurso para que o que esta sendo informado estivesse de acordo com o que o diretor pretende. O entrevistado toma:

providencias para que o maior número possível de acontecimentos da representação, por mais que sejam instrumentalmente inconsequentes, ocorra, de modo tal a não causar impressão ou a dar impressão compatível e coerente com a definição geral da situação que está sendo promovida (GOFFMAN, 1985 [1959], p. 54).

Portanto, a sensação que é transmitida é de que a irmã de certa forma, é cúmplice do irmão, e ela deixa isso transparecer na sua maneira de falar de forma mais leve e despojada.

Por último, a entrevistada familiar é a tia Eva, que também é entrevistada em dois momentos. No primeiro momento em sua casa, com um fundo mais claro, e sombras em seu rosto. Nesta hora, ela conta como foi o encontro que teve com a mãe biológica. Seu depoimento traz uma tensão nova para o filme: alguém já havia visto a mãe biológica. Mas em conflito com as falas da babá e da irmã, fica a dúvida se essa história é realmente verdadeira. “Quando indagamos se uma impressão adotada é verdadeira ou falsa, na verdade queremos saber se o ator está, ou não, autorizado a

desempenhar o papel em questão, e não estamos interessados primordialmente na representação real em si mesma” (GOFFMAN, 1985 [1959], p.60), ou seja, a questão é saber se a tia pode ou não mentir, e portanto, fica a dúvida sobre que histórias são verdadeiras dentro destas entrevistas.

Então um novo encontro é marcado com a tia, nesta segunda entrevista, ela acompanha a gravação em busca da casa onde ela conheceu a mãe biológica, e a entrevista acontece na rua, e termina em um restaurante/bar. A cena parece descontraída, mas com um clima de desconfiança. Em um momento em voz direta, Kiko diz não saber se a tia esta falando a verdade ou fantasiando uma história. O que parece é que ele quis confrontar as informações, e para esse fim ele procura mostrar o interesse real autobiográfico dentro das entrevistas. Na rua em busca da casa, a tia se perde, não acha, não lembra direito, e tudo se torna confuso, como uma busca sem sentido.

Figura 32 – Tia



Fonte: Frame do filme 33, 2004.

Após esse passeio pelas ruas de Belo Horizonte, eles param em um bar e tomam uma cerveja, o que lembra conversas de botequim, algo como papo jogado fora entre uma cerveja e outra. O momento passa a ser cômico, por ser uma senhora já de idade que se perde em suas histórias contadas para a câmera em uma mesa de bar. Interessante é pensar nesta imagem com relação ao bar como espaço clássico de sociabilidade. Os bares são alguns dos locais de encontro mais famosos do Brasil, neles as pessoas sozinhas ou em grupo se encontram para conversarem, beber e comer. Assim, os bares, ou também conhecidos como botequins são locais de debates sobre a natureza humana, para conversas descompromissadas. Cada país tem seu local que reúne as pessoas para esse momento de descontração, na França costumam ir aos cafés e na Inglaterra aos *pubs*, o Brasil tornou-se conhecido os bares. “Caracterizados como verdadeiros

espaços de sociabilidade [...] tornaram-se, ao longo do tempo, ponto de encontro, [...], descontração, criação, onde dialogam permanentemente” (MENEZES, 2009, p. 50).

Ainda nas entrevistas, temos mais quatro, de pessoas que se relacionam com o passado da adoção em várias áreas. Primeiro o porteiro do edifício onde foi feita a adoção. Este é gravado no saguão do prédio, de maneira muito descontraída; ele interage com as pessoas que estão passando, faz piada. Ri de si mesmo. Traz uma leveza para a cena. Fala de assuntos alheios a da adoção, mas mesmo assim remete a existência de um local onde a adoção aconteceu.

Figura 33 – Porteiro



Fonte: Frame do filme 33, 2004.

A maneira como o porteiro se comporta, onde tenta ser descontraído e natural, fazendo piadas com os moradores que passam, deixam transparecer sua insegurança e nervosismo. “A representação de um indivíduo numa região de fachada²⁰ pode ser vista como um esforço para dar a aparência de que sua atitude nessa região mantém e incorpora certos padrões” (GOFFMAN, 1985 [1959], p. 102),

Ao fundo existe um espelho que reflete a imagem de Kiko, deixando claro que o porteiro sabe que está sendo gravado. O que ele diz não são informações importantes, mas aparece aqui como testemunha de um local que realmente existe. A presença da imagem de Kiko no espelho denota uma experiência anterior, ele já esteve neste lugar, mas quando era um bebê. A imagem distorcida do reflexo, deixa transparecer a busca por sua identidade. Aqui podemos usar algumas teorias para compreender a imagem. Primeiro, Kiko se mostra dentro do quadro, porque a moldura do cinema – o recorte da cena, o enquadramento, a tela – funcionaria como um espelho, e sendo o seu reflexo ele

²⁰ Goffman (1985 [1959], p.101), chama de região de fachada “como qualquer lugar que seja limitado de algum modo por barreiras a percepção.

aparece de forma evidente: “um olhar no espelho necessita de um confronto com o próprio rosto como janela para o próprio interior” (ELSAESSER E HAGENER, 2018, p.73).

As três próximas entrevistas são de pessoas da área da saúde. O médico pediatra que o examinou quando da adoção, o médico diretor do hospital Santa Casa, onde ele nasceu e a parteira que pode ter feito seu parto. Estas conversas são de teor que deveriam ser mais técnicos, por se tratarem de pessoas que tem profissões e cargos específicos vinculados com o nascimento e com a adoção. Porém, como nas outras entrevistas, as informações que passam não tem nenhum dado novo que possa ajudar no encontro da mãe biológica.

O médico pediatra que parece saber mais, com sua postura de doutor e o fato de antes de chegar a seu apartamento, Kiko fala sobre o edifício, um local com um visual muito luxuoso, que remete a cidade de Miami. Mesmo assim o médico não traz informações muito importantes. Apenas empresta sua agenda de consultas de 1968, para ajudar nos documentos. Na cena, ao fundo, somente aparece uma cortina branca e preta, mais nada de informação. A imagem lembra muito de um consultório médico, passando uma frieza típica destes ambientes. Falta emoção na cena, diferente das imagens com a família, onde tudo remetia a um clima mais pesado. Aqui a sensação é de um número dado burocrático, de ser somente mais uma adoção que foi acompanhada pelo médico.

Figura 34 – Médico pediatra



Fonte: Frame do filme 33, 2004.

Se seguirmos com os conceitos de Goffman (1985 [1959]) sobre regiões e comportamento regional, notaremos que “embora o comportamento decoroso possa tomar a forma de demonstração de respeito pela região e pelo cenário em que alguém se encontra, tal demonstração pode, sem dúvida, ser motivada pelo desejo de impressionar

favoravelmente a plateia” (p. 103). Assim, a maneira que o médico se apresenta remete ao seu status de poder, de ser uma pessoa importante.

O segundo médico a falar é o diretor do hospital. Ele não era diretor no período que Kiko nasceu, mas conta dos procedimentos da época, e diz que adoções eram comuns no período. A cena é provavelmente gravada no próprio hospital, a parede branca ao fundo e uma parte da cadeira aparecem. A fala do homem é tranquila; sua verdadeira contribuição é liberar o acesso de Kiko aos papéis do hospital. A imagem é muito vazia, sem informações assim como a fala do diretor. mesmo a iluminação que em outras cenas é bem marcada de sombras, nesta aparece limpa e clara. A sensação que transmite é de um local limpo, como um hospital, e de uma fala vazia, de alguém quem pouco tem a acrescentar na investigação. Com essa entrevista podemos afirmar que em alguns momentos, o que se estabelece é uma técnica retórica, pois a repetição de todos sobre o tema, de que na época da adoção de Kiko muitas adoções eram feitas, que era um ato comum, acontece em quase todas as entrevistas: “A retórica é a forma de discurso usada para persuadir ou convencer os outros de um assunto para o qual não existe solução ou resposta definida, inequívoca” (NICHOLS, 2005 [2001], p. 43).

Figura 35 – Diretor do hospital



Fonte: Frame do filme 33, 2004.

E finalmente, chega a última entrevista, com a parteira. Não se sabe ao certo se foi ela quem fez o parto, mas ela trabalhava no hospital naquela época. O elemento recorrente é a falta de certeza misturada com um tom autorizado, de alguém que parece saber alguma coisa, ou quem deveria saber sobre a questão que Kiko quer saber (mas de fato não sabe nada). Uma senhora que conta que muitos bebês eram adotados, que era um período difícil para as mulheres, por conta das tradições patriarcais. Mas ela não ajuda muito Kiko com novas informações. A cena foi gravada talvez na casa da senhora, ou mesmo no hospital – pela semelhança da cadeira com a do diretor do hospital –

sentada em uma cadeira de madeira, que tem o encosto alto que lembra um trono, dando um ar nobre a sua figura, além de ter uma sombra na parede, bem marcante e dura, que transmite força a sua imagem, diferente das imagens dos médicos que passa uma neutralidade exatamente por não terem sombras. Aqui pode-se falar inclusive que esta sombra passa um ar de mistério, uma sombra que mostra um passado marcado por muitas histórias, uma característica que pode ser vista como algo negativo também. Mesmo assim a imagem passa certa tranquilidade e segurança na fala da parteira. Isso nos lembra a observação de Goffman no que diz respeito à definição de um momento de interação social: “Quando um individuo se apresenta diante de outros, consciente ou inconscientemente projeta uma definição da situação, da qual uma parte importante é o conceito de si mesmo” (GOFFMAN, 1985 [1959], p. 221-222), ou seja, a maneira como a parteira se apresenta na entrevista, assim como os médicos, o porteiro, e todos os outros, pode ser vista como a representação de si mesmo, que de alguma forma fala muito sobre eles, são signos que revelam mais do que a fala mesma, que suas palavras.

Figura 36 – Parteira



Fonte: Frame do filme 33, 2004.

O que se observa com essas entrevistas é que elas servem entre si para cruzarem informações sobre a história que se está falando. As quatro principais entrevistas, as que foram feitas entre familiares, se repetem, porque falam mais proximamente sobre o autor. São as que trazem as informações mais relevantes, mas que mesmo assim em alguns momentos tem um sentido caricato sobre a história, como no momento com a tia e com a babá lendo cartas. As entrevistas, como foi dito anteriormente na fundamentação teórica²¹, trazem outras vozes para ajudar a contar a história. E quando o

²¹ Conceituada na página 29 desta dissertação.

tema do filme será a própria história pessoal, ter as entrevistas para reforçar o que será apresentado se faz importante:

Falar na primeira pessoa aproxima o documentário do diário, do ensaio e de aspectos do filme e do vídeo experimental ou de vanguarda. A ênfase pode se transferir da tentativa de persuadir o público de um determinado ponto de vista ou enfoque sobre um problema para a representação de uma opinião pessoal, claramente subjetiva (NICHOLS, 2005 [2001], p.39)

Em um filme documental autobiográfico, isso se mostra parte da estilística de se narrar, pois o autor está contando sobre si mesmo, e ter outras pessoas falando sobre o assunto reforça a história que está sendo contada.

5.2.1.3 Documentos da biografia familiar no filme 33

No filme 33, muitos materiais e documentos são inseridos. Assim como acontece com o gênero do documentário, é necessário o uso e a presença marcante de documentos que comprovem que o que se está sendo apresentado aconteceu e tem relevância para esse relato fílmico. “Num processo judicial, culpa ou inocência frequentemente não dependem só de provas, mas também da força de persuasão dos argumentos construídos para interpretá-las” (NICHOLS, 2005 [2001], p.43). Em uma história autobiográfica, esses objetos são variados. Como o filme se apresenta como um documentário de busca pessoal, e especificamente de procura da identidade do próprio diretor, alguns destes aparecem como arquivos históricos o valor das evidências é muito grande e está carregado de emoção. Porque inserir estes objetos no filme? A resposta pode estar na narrativa de ficção que, no sentido da tensão dramática, pode ser semelhante ao filme documentário:

o objetivo disto é introduzir algo parecido com um conflito dramático na estrutura do documentário. Conflito dramático não significa apenas um tipo de situação em que adversários discutem entre si. É uma tensão estrutural que deixa dúvidas sobre como será o desfecho do documentário e mantém o público interessado (HAMPE, 1997, p.3).

Esse talvez seja o método de criar a trama, e que em 33 fica claro com os depoimentos em entrevistas que se completam ou as vezes até se contradizem, e também na análise dos documentos históricos que são apresentados no filme.

A utilização destes materiais de arquivos históricos não tem só o objetivo de comprovação de um fato, mas também ajudam a contar a própria história:

os documentários reúnem provas e, em seguida, utilizam-nas para construir sua própria perspectiva ou argumento sobre o mundo, sua própria resposta poética ou retórica para o mundo. Esperamos que aconteça uma

transformação da prova em algo mais do que fatos comuns. Ficamos decepcionados se isso não acontece (NICHOLS, 2005 [2001], p. 68).

Em dois momentos, o jornalismo é citado diretamente. Pela imagem de jornais da época das gravações mostrando manchetes de notícias sobre o caso da busca pela mãe biológica de Kiko Goifman. E em outro momento, pela entrevista dada a um programa de reportagens na televisão. Esses documentos além de darem veracidade, legitimam a existência mesma do documentário. É como se através destes materiais fosse possível mostrar a verossimilhança do filme. Que o tema realmente é relevante. Além de lembrar novamente o estilo de cinema *noir*, onde as pistas sobre o crime que se esta investigando geralmente sai de materiais jornalísticos que podem dar vestígios de que algo aconteceu:

Sob a etiqueta noir, podem ser abrangidos vários gêneros, ou melhor, subgêneros: policiais, filmes de gangster, histórias de detetives, thrillers, etc. traço comum desses subgêneros é o por em cena, sob vários pontos de vistas, atos criminosos e criar em torno do crime acentuado clima de suspense: sobre o sucesso da ação criminosa, sobre a descoberta do culpado, sobre a motivação do delito (COSTA, 1989, p.102).

As manchetes mostradas dos jornais são todas de um sensacionalismo jornalístico, como nos jornais policiais são abordadas. Isso traz ao filme este lado de investigação, de alarde sobre a história que se está contando. Também é um elemento paródico, humorístico, porque traz o aspecto melodrama, da novela das 8 para um filme sofisticado, nada comercial nem popular.

Figura 37 – Jornais



Fonte: Frame do filme 33, 2004.

Outro documento de caráter histórico é a lista telefônica de 1968 que na época era muito utilizada para saber o telefone e o endereço das pessoas. Ali as informações de quem viveu em determinado local naquele período estão registradas. Serve dentro do filme como material de roteiro de busca, esse catálogo fornece os dados de quem ele vai

procurar para falar sobre a adoção. E ainda a lista confirma a existência de um local apresentado apenas na fala de entrevistados.

Figura 38 – Lista telefônica



Fonte: Frame do filme 33, 2004.

Segundo Foucault (2004, apud LINS, REZENDE, FRANÇA, 2011), os documentos e materiais da memória histórica são objetos que o tempo transformou. “A história é o que transforma os documentos em monumentos” (FOUCAULT, 2004, p. 8 apud LINS, REZENDE, FRANÇA, 2011, p. 58). Com isso, temos que a lista telefônica e outros documentos que aqui serão mostrados se tornaram objetos de arquivos históricos com o passar do tempo, e refletem exatamente os 33 anos passados, ao olhar a data estampada na capa da lista.

Para Le Goff (1996, p. 1) “a palavra latina *monumentum* remete para a raiz indo-europeia *men*, que exprime uma das funções essenciais do espírito, a memória. O verbo *monere* significa ‘fazer recordar’, de onde ‘avisar’, ‘iluminar’, ‘instruir’. O *monumentum* é um sinal do passado”. Assim o significado de monumento é tudo o que se identifica com o passado, maneiras de se perpetuar a recordação. E aprimorando este pensamento e relacionando documento com monumento podemos ter que:

Já não se trata de fazer uma seleção de monumentos, mas sim de considerar os documentos como monumentos, ou seja, colocá-los em série e tratá-los de modo quantitativo; e, para além disso, inseri-los, nos conjuntos formados por outros monumentos: os vestígios da cultura material, os objetos coleção (cf. pesos e medidas, moeda), os tipos de habitação, a paisagem, os fósseis, (cf. fóssil) e, em particular, os restos ósseos dos animais e dos homens (cf. animal, homo). Enfim, tendo em conta o fato de que todo o documento é ao mesmo tempo verdadeiro e falso (cf. verdadeiro/falso), trata-se de pôr à luz as condições de produção (cf. modo de produção, produção/distribuição) e de mostrar em que medida o documento é instrumento de um poder (cf. poder/autoridade) (LE GOFF, 1996, p. 15).

Um dos documentos mais familiares que aparece é um bilhete escrito a mão do dia da adoção. Traz informações sobre o bebê, tamanho e peso. O bilhete é como uma

prova viva, indiscutível de que alguém estava ali junto na hora da adoção, ele é um rastro do momento, um resquício que foi deixado e guardado. A sua informação não é tão relevante para a busca, mas seu sentido de indicio que houve um momento especial de adoção. O bilhete é encontrado e dado a Kiko pela mãe biológica, que leva para a parteira ver, mas esta não o reconhece. Este bilhete representa de modo metonímico seu nascimento, as anotações iniciais sobre o bebê Kiko, antes mesmo de sua adoção.

Figura 39 – Bilhete de nascimento



Fonte: Frame do filme 33, 2004.

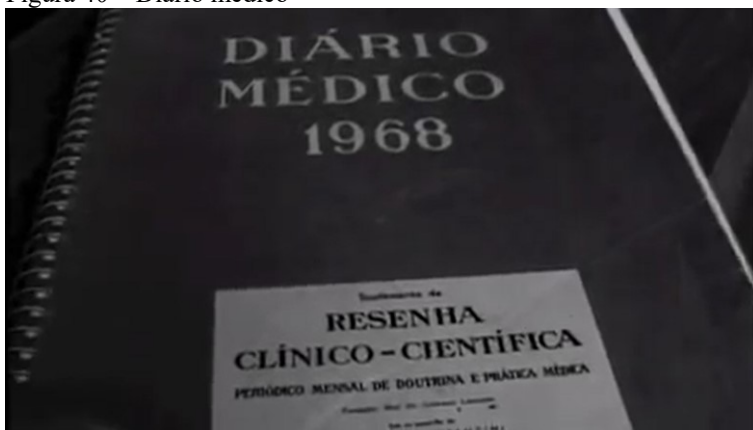
Outro olhar que se pode dar sobre o bilhete de nascimento, é de que seria também um indicio de que a mãe adotiva está ajudando na busca pela mãe biológica de forma a tirar o medo que Kiko tem de magoa-la. E ainda, o que parece mais inusitado e engraçado dentro da relação com o papel da anotação de seu nascimento, é a forma como Kiko pretende guardá-lo. Ele esconde o bilhete embaixo de um galo de decoração do quarto do hotel, e o faz ali por perceber que o local está sujo e não é limpo com frequência, dizendo assim que é provável que ninguém mexe ali. Poderia guardar em inúmeros locais mais seguros, porém novamente retomando o ar irônico sob os filmes *noir* ele escolhe um lugar completamente sem sentido, tentando ao falar da sujeira criar uma justificativa. O estilo do cinema *noir* remete a este olhar irônico e de erros cometidos, o que seria o protagonista conhecido como herói do filme, na verdade é reconhecido como o anti-herói, indeciso entre o bem e o mal, e que se próprio sabota nas buscas (NOGUEIRA, 2010, p. 33) “atormentado por uma culpa devoradora, em busca de redenção, mas enredado numa qualquer trama que só agudiza o seu cinismo, a sua solidão, o seu desencanto.”

Considerando os argumentos de Foucault (2004 apud LINS, REZENDE, FRANÇA, 2011), a história clássica, dedicou-se a “memorizar os monumentos do passado”, com isso transformava-os em documentos e fazia com que eles falassem a

história que presenciaram, e assim reconstituir o que os homens fizeram e disseram. Tentando remontar e apresentar de forma como se fosse possível assistir passivamente à construção objetiva da história, através da descrição e hierarquização dos documentos.

Um documento que parece ser o mais importante é o ‘Diário Médico’, o nome mesmo diz, ‘diário’, qual seja, algo que foi feito todos os dias, e traz as informações sobre os procedimentos médico daquele momento. Ainda as palavras, ‘científica’ e ‘clínico’, deixam mais forte e séria sua presença. Como se tudo que ali foi escrito não pudesse ser contestado. Novamente, é um elemento que traz credibilidade para o tema que se está abordando. A estratégia lembra o procedimento corriqueiro no jornalismo e no trabalho policial: o fato de trazer provas de que aquilo realmente existiu. Porém, essa agenda acaba por não trazer muitas informações relevantes para a busca de Kiko. Aqui o que é percebido é um tom irônico pois toda essa acumulação de evidências fortes, científicas, etc. não trazem informação relevante alguma. Como se fosse uma retórica séria, formal mas vazia de informações. O “protagonista está sempre à mercê dos caprichos do destino, [...] pode ser arruinado sem a menor culpa, [...] geralmente é alienado de si mesmo” (MATTOS, 2001, p.43).

Figura 40 – Diário médico



Fonte: Frame do filme 33, 2004.

Em algumas cenas, o que se vê é a manipulação destes documentos, ou seja o contato real com eles: seja através da leitura, ou pelo contato com as mãos que estão buscando a informação correta. Com isso demonstram que estes arquivos não são uma mera ornamentação da cena, um elemento adicional da cenografia, mais sim objetos pesquisados e consultados, para oferecer elementos que esclareçam uma história que não está só na cabeça do diretor, mas também registrada como um fato no mundo exterior. Funcionam como elementos indiciais de uma história que realmente aconteceu. Podemos referir a Santaella (2018 [2002]) sobre um olhar semiótico sobre arquivos

históricos e familiares, imaginando que estes representam momentos da história da adoção de Kiko:

é certo que as sugestões nada tem de realistas. São vagas, reduzidas ao traçado mínimo necessário para terem algum poder de referência, isto é, para funcionarem como imagens, no sentido peirceano, signos que representam seus objetos por apresentarem semelhança de aparência com eles (Ibid, p. 117).

Ou seja, o bilhete que sua mãe lhe entrega do dia de seu nascimento pode não conter nada de revelador, porém traz em si o sentido de que um momento passado existiu, e que aquele é um signo indicial que o representa. Além deste exemplo, a própria lista telefônica, ou a agenda do médico, pode ter nas mãos de Kiko apenas um sentido de representação do passado, “uma vez que o poder representativo fica no nível de pura sugestão [...] chama a atenção para suas qualidades internas, para seu lado puramente icônico” (ibid, p.118), mas, ao ganharem um sentido e finalidade de lembrarem de momentos do passado, como os moradores do edifício através da lista telefônica, o dia de sua adoção, pelo relato da agenda do médico, passa “pois tudo que diz respeito ao poder de referencialidade das imagens, o reconhecimento e identificação daquilo a que ela se refere já desliza para o seu lado indicial” (ibid, p.119).

Em um filme autobiográfico, passa a ser importante estes elementos para não caminhar somente pelo aspecto da subjetividade. Os objetos consultados durante o filme fazem que ele ganhe um espaço objetivo:

A “tarefa primordial” da história, segundo Foucault, não é mais interpretar o documento, tampouco determinar se diz a verdade, mas “trabalhá-lo no interior”: organizar, recortar, distribuir, ordenar e repartir em níveis, estabelecer séries, distinguir “o que é pertinente e o que não é”, identificar elementos, definir unidades, descrever relações (FOUCAULT, 2004, p. 7). É esse conjunto de operações que traduz o que Foucault denominou como “crítica do documento”. (LINS, REZENDE, FRANÇA, 2011, p.60).

Assim, mesmo que a ordem que são apresentados estes arquivos, e a real informação que trazem neles, a sua utilização é de tipo indicial, para um olhar sobre a ideia de que se esta em busca de uma história do passado.

5.2.1.4 Mostrar da câmera e dos elementos de filmagem no filme 33

A relação de mostrar o antecampo e a câmera no filme 33 é muito evidente. Desde as primeiras cenas, observa-se a imagem de reflexos em todos os cantos. Existe uma metáfora aqui do espelho, a busca por saber que se é realmente, a questão da aparência fisiológica e biológica. Lacan (2008 [1964]) afirma a importância da imagem

do corpo próprio na formação do eu. Podemos presenciar no documentário que Kiko aparentemente está a procura do seu eu, através da busca de sua mãe biológica, e com esta, encontrar a formação do seu eu. A consciência de si mesmo está a partir da imagem de si, e essa imagem é percebida do ponto de vista do outro, para poder se ver sob o olhar de um outro é preciso ver a sua imagem refletida em um espelho: “O eu se constrói primeiramente a partir do outro, em especial a partir da imagem que lhe é devolvida pelo semelhante” (CUKIERT e PRISZKULNIK, 2002, p.144). Assim, o espelho passa a ser o semelhante; o momento que se reconhece ali projetada a sua imagem é conhecido por Lacan como sendo o ‘estádio do espelho’, ou seja, ao reconhecimento de si se dá através de seu reflexo que se transforma numa estrutura teórica do mundo humano. Ao analisar os reflexos de Kiko com a câmera podemos perceber que ele está dentro deste processo de reconhecimento de sua imagem. Em busca do seu eu, mas de eu também como cineasta, como uma mistura de um ser que procura sobre seu passado e um que grava as imagens de uma história.

E além destas imagens refletidas tem-se também as imagens feitas diretamente, com a câmera voltada ao rosto do diretor, algumas mostram apenas um detalhe, outras o rosto todo. Pois aqui existe uma mistura entre autor, pesquisador, sujeito de quem se fala. Assim, não somente pelo som, onde a troca entre voz over e voz direta do diretor, mas também no tipo de imagem que é apresentada sobre ele, existe a mudança de papéis, ora como um cineasta realizador de seu filme, ora como pesquisador sobre sua mãe, ora como indagador sobre o que deve ser realmente feito. Pode-se aqui se retomar os conceitos de Lacan (2008 [1964]) sobre a imagem de si, onde o reflexo no espelho com a câmera na mão passa a ser uma lembrança sobre o eu cineasta, o rosto do diretor em enquadramento direto o eu pesquisador da mãe, e os reflexos em sem a câmera, o eu de quem se faz a reflexão. Essa mistura das imagens da câmera e do diretor diretamente em cena ficam cada vez mais frequentes ao desenrolar do filme. E cada uma traz um efeito de sentido diferente.

Quando ele está com a câmera na mão passa a ser a imagem do realizador do documentário, o lado mais frio, que faz as escolhas das cenas que serão gravadas. Que escolhe as imagens, o dono da história.

Figura 41 – Reflexo no elevador



Fonte: Frame do filme 33, 2004.

A imagem de Kiko refletida em espelhos com a câmera na mão mostra uma pessoa que pretende se reconhecer como o idealizador da história, funciona também como uma lembrança para quem está assistindo de quem está contando a história do filme é o próprio cineasta. As imagens passam também a simplicidade da filmagem, pois Kiko aparece apenas com uma câmera na mão de forma a sair em busca de imagens que mostrem sua história, e isso é proposital, é a maneira que ele quer aparecer dentro do filme. Com isso podemos:

compreender o estágio do espelho como uma identificação, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem – cuja predestinação para esse efeito de fase é suficientemente indicada pelo uso, na teoria, do antigo termo *imago* (LACAN, 2008 [1964] , p.64).

ou seja, o diretor quer que o espectador o veja como cineasta em busca de imagens e lembre que quem está se mostrando é ele mesmo. Mostra a realidade que está vivendo durante as gravações, escolhe sua imagem como parte da situação a ser mostrada. Ele não se exclui do quadro, mas se deixa revelar. A questão da escolha de molduras pode ser relacionada com o pensamento de Goffman (1986 [1974]) onde o autor usa o conceito de moldura – *frame* - para compreender os vários tipos de situações cotidianas onde a realidade ou a modificação dela são apresentadas, onde se está presente e em qual medida as situações também organizam as formas de ter sua interpretação daquilo que acontece. “Frames são formas de interpretar e compreender, construídas a partir do momento em que os indivíduos se vêem em uma situação e se perguntam ‘o que está acontecendo aqui?’ É essa busca da resposta que faz com que as pessoas emoldurem sua experiência” (GOFFMAN, 1986 [1974], p.9). Os filmes autobiográficos têm como característica a simplicidade na execução, e isso também fica percebido ao ver o reflexo da câmera, como se fosse um descuido do diretor, algo que passa como uma não

manipulação da imagem, como se estivesse gravando sem perceber que se está gravando, uma naturalidade.

Figura 42 – Reflexo na porta de vidro



Fonte: Frame do filme 33, 2004.

Estas imagens que mostram a câmera envolvem o espectador em uma participação quase tangível, de grande proximidade com a pessoa cuja aventura é descrita no filme. Pois a sensação que é transmitida é de ver o todo, as imagens filmadas e quem está filmando estas imagens. Isto remete também ao lado do documentário de autobiografia, porque, no início do filme, o fato de ele ser apresentado por uma voz *over* que fala sobre a sua realização já passa a ideia de pertencer a sua produção, de se saber exatamente o porque o filme será feito – como registro da busca pela mãe biológica. A fala e as imagens remetem ao pacto autobiográfico que Lejeune apresenta, onde durante o processo de autobiografia é necessário se falar sobre o lado autobiográfico da história, seja pelas palavras ou pelas imagens (LEJEUNE, 2008 [1975]). Após isso as imagens de reflexos da câmera, ela aparecer como elemento pertencente a cena, retoma esse sentido de fazer parte de todo o processo do filme.

Quando ele aparece no enquadramento se transforma em sujeito da história. As imagens que são vistas de Kiko diretamente dentro da cena remetem o lado autobiográfico, como quem dissesse de modo inequívoco: o filme é sobre mim. Em alguns momentos, ele olha diretamente para a câmera, e o enquadramento tem uma moldura preta que limita a visão. Essa opção fílmica transforma o espectador num espião, alguém que está de fora apenas olhando o que acontece dentro de cena. Mas a estratégia também pode ser relacionada ao momento de diário pessoal, o qual ele faz em um blog na web, ao mesmo tempo que grava as cenas do filmes, como se ali fosse apenas uma parte dele sendo mostrada, a parte que procura a mãe biológica. São momentos de reflexão que fala sobre o filme em formato de diário ‘amanhã é dia 20,

amanhã é o décimo terceiro dia de busca’, como se estivesse dando uma explicação e fazendo uma anotação sobre a data. Além disso, o tipo de enquadramento remete ao estilo de cinema *noir*, com sombras marcadas e ângulo em close bem fechado, passando a agonia e a ansiedade típica deste estilo de cinema:

[...] ângulos exagerados; primeiríssimos planos; câmera oblíqua; linhas horizontais cruzadas com verticais aumentando a impressão de clausura psicológica e física; variações no posicionamento da luz chave (key light), atenuante (fill light) ou contraluz (backlight) para produzir esquemas inusitados de luz e sombras adequados à criação do clima de paranóia, delírio e ameaça (MATTOS, 2001, p. 46).

A questão de se mostrar apenas uma parte, dentro do retângulo que emoldura a imagem pode ser ligada também a ideia de Goffman (1986 [1974]), que diz que “primeiro, a moldura segmenta a percepção criando tensão entre o que está dentro e o que está fora da moldura” (p.135) como a que é percebida no documentário 33. E ainda segundo Goffman, pode-se ter “um exemplo comum é o personagem que se esconde e espiona a cena, ouvindo os segredos dos outros personagens. O personagem espião faz então uma ponte entre os membros da platéia, que são intronados oficiais” (GOFFMAN, 1986 [1974], p.135), denotando que a maneira que Kiko espia o espectador pelo recorde de enquadramento é a maneira que quem assiste o filme também espia a cena que está acontecendo.

Figura 43 – Rosto de Kiko



Fonte: Frame do filme 33, 2004.

E o último modelo de cena é de quando aparece em voz *over* o autor narrando a sua própria trajetória de vida e filme e a sua imagem aparece por completo, interagindo com o cenário, geralmente em formas de sobras. São momentos de reflexão. Nestas cenas, o diretor se coloca como espectador, olhando e pensando sobre o filme e as descobertas sobre sua vida. São poucas as cenas deste modo, mas o filme termina com esse foco, de afastamento. De reflexão sobre o que está sendo feito.

Assim se faz necessário um conceito para reflexão, pois o filme é feito da intensa reflexão sobre sua própria vida – o projeto de procurar conhecer quem foi sua mãe biológica – onde reflexão é compreendida “a partir da discussão habermasiana sobre o propósito do conhecimento. Segundo esse autor, esses interesses constitutivos do conhecimento (Habermas, 1987) poderiam ser classificados como: técnico, prático e emancipatório” (LIBERALI, 1999, p.12). Onde entendemos como “reflexão técnica”, a que estaria relacionada ao conhecimento científico. Ou seja, estaria relacionado à necessidade das pessoas em obterem o controle sobre o mundo natural. Já a reflexão prática, abre a leitura dos objetivos e suposições que os embasam e referem ao entendimento interpessoal e à interpretação de práticas sociais. E a reflexão crítica, a que englobaria as duas anteriores, “porém valorizando critérios morais. Nesse nível, as questões ponderam sobre que objetivos, experiências e atividades que levam a formas de vida preocupadas com a justiça, igualdade e realizações concretas” (LIBARI, 1999, p.12).

Portanto, a reflexão pode ser o pensar de novo, o voltar atrás nos pensamentos. Como na ‘reflexão crítica’, que é uma tomada de consciência um examinar ou analisar fundamentos e razões de alguma coisa. E é esse o conceito aplicado durante o documentário, quando Kiko sempre retorna e questiona a existência do filme.

E também é necessário conceituar a reflexividade, pois é esta que como subgênero faz com que através de escolhas excêntricas, esquisitas, como, por exemplo, a presença dos quatro detetives, entre outras, sejam usadas para contar a história de Kiko. Assim, temos como definição de reflexividade vinda de Giddens (1997), que descreve como “procedimento baseado na confiança em sistemas especialistas” (p.100). Para o autor, o conhecimento científico encontra segurança na tradição do movimento de busca dos indivíduos por fontes que sejam notáveis e assim, a insegurança vinda das transformações sociais e de suas quebras com as estruturas tradicionais é realizada pela adaptação de sistemas imaginários do conhecimentos. Ainda segundo Giddens (1997, p.110), “em todas as sociedades, a manutenção da identidade pessoal, e sua conexão com identidades sociais mais amplas, é um requisito primordial de segurança ontológica.” Por isso, o que é visto no documentário como o uso da ironia, a maneira como são apresentadas as entrevistas, ou mesmo, o uso da imagem distorcida de si mesmo, é uma maneira de reflexividade, pois a partir destas quebras entre a tradição de se fazer um documentário e a arte subjetiva, são transformadoras, não só na imagem mas também da pessoa de Kiko.

Com estas noções podemos dizer que o filme *33* é além de um documentário pelo qual o diretor faz reflexões sobre o fazer do filme, bem como sua decisão vital e intensamente pessoal de procurar a mãe biológica, ele – o filme – é também um cinema de reflexividade, isto é, uma decisão estética, pela qual a imagem do diretor aparece por ela mesma e por suas escolhas de como quer ser mostrado pela câmera, e aí se cria uma ruptura entre o diretor de cinema e o filho que procura a mãe.

Figura 44 –Kiko vendo TV



Fonte: Frame do filme *33*, 2004.

O documentário autobiográfico necessita de artifícios que além de comprovarem a história, como todo documentário, precisa que tenha também o sujeito principal aparente dentro do filme, junto com a menção e exibição do dispositivo de produção desse filme. Seja por sua voz no antecampo, também por uma pequena imagem do equipamento e elementos de gravação que aparecem, ou ainda pela presença física do diretor dentro da cena. O documentário *33* apresenta estes recursos no decorrer do filme. A voz de Kiko muitas vezes está dentro da cena, quando ele conversa diretamente com seus entrevistados, ou comenta sobre a cena que vai fazer, com isso deixando a reflexibilidade do documentário ainda mais aparente. Também, aparece em reflexos em muitas imagens. E em alguns momentos-chave, se coloca como sujeito presente dentro do quadro. O uso do estilo *noir* salienta a questão de reflexão e reflexividade, além de deixar aparecer um tom irônico e trágico.

Corpos delineados em silhuetas dramáticas contra um fundo iluminado; filmagem de cenas noturnas realmente de noite (*night-for-night*) tornando o céu mais negro e ameaçador; reflexos no espelho sugerindo “o outro lado” do personagem ou sublinhando os temas recorrentes de perda ou confusão de identidade; estranhos pontos luminosos sobre os rostos do herói para injetar-lhe uma aparência sinistra ou de demência; heroínas fotografadas de maneira sedutora e outras estratégias visuais aparecem com obsessiva repetição (MATTOS, 2001, p. 46).

Os elementos que questionam a realização do filme, o mostrar da produção, seja através de flagras de imagem da câmera em reflexos no espelho e vidros, ou ainda da apresentação da câmera na mão, tremida e com características de amadorismo podem ser relacionadas também com o ensaio fílmico. Dentro dos conceitos de cinema podemos chamar de ensaio quando “a subjetividade do enfoque (explicitação do sujeito que fala), a eloquência da linguagem (preocupação com a expressividade do texto) e a liberdade do pensamento (concepção de escritura como criação, em vez de simples comunicação de ideias)” (MACHADO, 2003, p.3). E dessa maneira 33 pode ser percebido com uma linguagem do mostrar do fazer o filme uma forma de ensaio fílmico.

5.2.1.5 Preto e branco no filme 33

O documentário em geral, seja fotografia ou cinema, sempre esteve as voltas do uso do filme em preto e branco. Um dos fotógrafos documentaristas mais reconhecido por seu trabalho fala sobre a escolha de se fotografar em preto e branco:

Não preciso de verde para mostrar as árvores, nem de azul para retratar o mar ou o céu. [...] Considero o poder do preto e branco verdadeiramente fenomenal. Foi por isso, sem qualquer hesitação, que decidi prestar homenagem à natureza, a preto e branco. Fotografá-la assim, foi a melhor forma de retratar a sua personalidade, de destacar a sua dignidade. Tal como na aproximação aos homens e aos animais, para fotografar a natureza também é necessário senti-la, amá-la e respeitá-la. Para mim, tudo isto passa pelo preto e branco (SALGADO & FRANCO, 2014, p. 125).

O uso do preto e branco tem sido um recurso comum dentro do cinema documentário,²² a ausência de cor traz um caráter jornalístico para as cenas; lembra um jornal impresso. Isso é percebido porque:

O preto e branco sempre foi, no campo da fotografia documental, uma das experiências estéticas mais significativas. Se observarmos o processo histórico das imagens técnicas, quando elas surgiram só havia o preto e o branco e, quando o colorido veio preencher as fotografias, as pessoas ainda achavam que o preto e branco transmitia mais ‘realidade’ do que as cores (CARVALHO, 2015, online).

²² Em Portugal, desde 2004, existe um festival de cinema que é somente para filmes realizados em preto e branco, *Black & White Festival Internacional de Audiovisual*. Se afirmou como um festival de características ímpares, muito próprias e diferenciadoras, passando a ocupar um espaço ainda não explorado no panorama dos festivais de cinema ao contemplar de forma rigorosa e exclusiva uma abordagem à estética monocromática. Em 2016 participaram mais de 20 filmes em diversas categorias (NEVES, 2015, p. 164).

Além disso, neste filme, assim como em *Santiago*, existe uma retomada de tempos passados, de momentos da história do autor, e o uso de preto branco como artifício de linguagem neste sentido é comum. Segundo Neves (2015, p. 259), ao tratar sobre o uso do preto e branco no cinema, diz que a:

ausência cromática, no preto e branco há uma imediata associação a ambientes de um passado não vivido pelo espectador, mas conhecido por si através de registros, sobretudo fotográficos e a preto e branco de épocas, personalidades e acontecimentos distantes do seu presente a cores que são factores criadores de uma tal atmosfera que o cinema, por vezes, magnificamente transparece.

A escolha pelo preto e branco pode ser considerada retrograda ou nostálgica em alguns casos, e ainda ser rotulada de vanguardista. Mas o preto e branco enquanto escolha de linguagem como forma de comunicar, de refletir, de contar histórias e de mostrar o mundo, é um artifício que resulta em interpretação eficaz (NEVES, 2015).

Costa (2009, p.3) acrescenta sobre o dispositivo em preto e branco que “não é uma escolha estética casual, ela parece ser o sistema correto para representar uma época em que o mundo deixava para trás os austeros tons cinzentos e o potencial dramático das cores começava a ser explorado cada vez mais”.

Além disso, o filme se anuncia logo no início como um filme com estética *noir* do gênero policial da década de 40. E neste estilo de filme, o preto e branco era técnica estilística. As cenas da cidade intercalam entre cenas noturnas, chuvas e escuras, com cenas de dia, claras, com pessoas caminhando. O contraste do filme também remete a linguagem *noir* onde todo filme é mais escuro e sombrio. “A ausência de cor e a precisão da luz conferem um potenciador mistério ao ambiente fílmico” (NEVES, 2015, p. 254).

Figura 45 – Noite chuvosa



Fonte: Frame do filme 33, 2004.

Pode ser apresentado ainda que “o preto e branco, por se distanciar da forma como observamos o mundo no nosso dia-a-dia, carrega logo à partida um fator de atmosfera cinematográfica, por catapultar o espectador para uma vivência sensorial distinta daquela que ele vem percebendo ao longo do dia” (NEVES, 2015, p. 259). Assim podemos constatar que o filme preto e branco pode assumir o seu papel de estilo e linguagem, transmitindo um conjunto de sensações intensas. Este “é de fato uma característica estimulante, criativa e desafiante para o espectador curioso e disponível que torna a estética monocromática rica e até distinta. Uma estética libertária e presente tanto no cinema como no domínio da fotografia” (Ibid, p. 251).

Com essas características sobre o preto e branco, o filme 33 apresenta inúmeras nuances que podem ser estabelecidas por estas emoções comentadas por Neves (2015), onde o clima de mistério, de busca pela mãe biológica, as andanças pela cidade a noite, todas essas imagens combinam com o efeito do preto e branco.

No universo das artes plásticas este valor dado aos tons de preto até a cor branca também tem efeito sobre a estética do filme. Para Kandinsky (1996 [1922], p.180) “não é sem razão que o branco é o ornamento da alegria e da pureza sem mancha e o preto o do luto, da aflição profunda, símbolo da morte”. Em uma análise sobre o documentário 33 neste aspecto de sentido da cor, podemos dizer que a cor preta predominante dentro do filme pode ser atribuída a um momento de aflição, por conta da busca da mãe biológica e o fato de não querer magoar a mãe adotiva. E ainda os contrastes com o branco, serem o lado da procura de sua história.

O preto e branco ainda tem mais características relacionadas ao seu uso como linguagem, ele vem como um cobrir e descobrir, o preto sendo o lado escuro, aquilo ainda não desvendado, e o branco o lado iluminado, aquilo que já foi mostrado. As cenas a noite sempre são as de busca, as entrevistas, e já as cenas de dia são os momentos de pesquisa para comprovar algo que já é sabido.

Na vida quotidiana nós raramente prestamos especial atenção à cor. Quando vemos algo a acontecer raramente percebemos a cor. Um filme a preto-e-branco imediatamente cria a impressão de que nossa atenção está concentrada no que é mais importante. Na tela a cor impõem-se sobre nós, ao passo que na vida real que só acontece em momentos ímpares, por isso não está certo para o público a estar constantemente ciente da cor” (TARKOVSKY, 1991 [1970], p. 356).

Assim, a maneira que se apresenta a relação de quebra do cotidiano dentro do filme, com uma escolha de romper o que seria padrão, viver com a mãe adotiva, pela busca ao seu passado é um fato a ser visto com maior atenção nos detalhes. Ou seja, é necessário

que se chame o olhar para características que a cor poderia distrair ou mesmo deixar tudo muito semelhante ao dia a dia.

E a última análise sob a ótica do preto e branco do dispositivo vem do caráter jornalístico que se passa ao falar da busca. Durante o filme, em alguns momentos, é mostrado manchetes de jornais, a televisão apresentando o noticiário, e esses elementos trazem um efeito de jornalismo. Os jornais impressos, ao qual era dado muita credibilidade em relação as informações ali apresentadas, era em muitas vezes preto e branco (CALDAS, 2004). Ao usar esse tipo de cor, o filme também se aproxima de forma irônica a um jornal, como se a busca pela mãe biológica merecesse um trato jornalístico.

5.2.2 Representação do real no filme 33

Ao analisar todas essas imagens e formas de linguagem cinematográficas, podemos verificar alguns elementos de representação do real também no filme 33. São signos não verbais, índices, do real dentro do documentário. Segundo Andacht e Opolsky (2017, p.3) sobre “a posição de busca pelo real do acontecimento registrado, surge a questão do ato de filmagem como uma interferência direta no material registrado” e assim “o real cinematográfico é questionado”. Mas neste trabalho o que se leva em consideração é que o fato de ser um documentário autobiográfico, até mesmo a maneira de filmar e de falar sobre o próprio filme se faz como índice do real. “Quando as questões envolvidas no processo de realização do filme são consideradas como um agente perturbador, um documentário é visto como uma alteração da realidade, como uma realidade fabricada” (ANDACHT; OPOLSKY, 2017, p.4). Mas o que queremos é fazer com que as reflexões sobre a maneira que é conduzida a gravação do filme, as escolhas feitas durante o processo de realização de 33, são parte de uma representação do real.

Para Didi-Huberman (2012, p.208) “assim como não há forma sem formação, não há imagem sem imaginação”. E usando essa definição como premissa, podemos usar os conceitos de semiótica de Peirce (CP 5.283), onde tudo que parece alguma coisa é ao mesmo tempo a manifestação de nossa própria existência, o resultado de nossa percepção do mundo, e ainda, nosso conhecimento do mundo e também de algo que é externo a nós.

O primeiro elemento indicial a ser relacionado com a representação do real é a fala de Kiko dentro do filme. A maneira que ele apresenta sua própria história. Não se pode ir contra o fato de que ele é filho adotivo, e neste caso além da sua situação familiar ele também é documentarista. Escolher fazer o filme “faz com que o documentarista continue sendo documentarista, mas ele trata uma questão pessoal, que existe independentemente do fato dele ser documentarista. Kiko Goifman é um filho adotivo não por ser documentarista” (BERNARDET, 2004, online). Assim, ao falar sobre sua situação de adotivo é um transparecer do real dentro do documentário. A ideia de revelação íntima vem de um depoimento de Nicholas Fraser²³ “as pessoas tem um desejo de contar uma história porque desejam descobrir algo sobre si mesmas” (FRASER in BERNARD, 2008, p. 302).

Outro ponto de análise sobre a fala durante o filme é a reflexão apresentada sobre o fazer do filme, a maneira que será feita a gravação. O próprio filme passa a ser um índice do real. A voz *over* que questiona e apresenta como serão cada um dos passos de gravação, de onde e como serão feitas as filmagens, acabam por revelar o real. “A representação pura ou simples do real, a relação nua do que é (ou foi) aparece assim como uma resistência ao sentido” (BARTHES, 1972, p.41). Sendo que a locução de Kiko seria essa resistência de representação do real.

As entrevistas apresentadas também partem de uma leitura de como o real se deixa transparecer. Em Andacht e Opolsky (2017) é apresentada a lógica de Peirce (CP 1.172) que fala sobre não existir a separação completa entre a realidade e a representação, “pois o único modo possível de conhecer o mundo, o real, quer na vida ou num filme, é justamente pelos signos ou representações” (p. 5). Sendo assim, mesmo sob a presença da câmera de Kiko Goifman, as pessoas que foram entrevistadas poderiam estar representando, mas era uma representação sobre si mesmo. Usavam suas próprias roupas, estavam em seus locais de trabalho, ou residência, apresentavam nas entrevistas parte de sua realidade. É o que Barthes (1972, p. 43) apresenta como o “o estar aí das coisas”, o que a filmagem mostra são pessoas reais em seus ambientes comuns, falando sobre assuntos que lhes pertencem. “Deslocar-se em direção ao entrevistado implica [...] que o ambiente externo (sala/edificação/bairro/cidade) influi na entrevista; que o entrevistado [...] pode (ou não) ficar mais a vontade, pela presença e ou proximidade de pessoas e objetos familiares” (WAINER, 2014, p.117).

²³ Nicholas Fraser, inglês, especializado em documentários da British Broadcasting (BERNARD, 2008).

Brasil (2013) ao falar do filmar o outro, as pessoas a sua volta, é uma forma de filmar a si mesmo. “No ato de filmar a vida de outrem (suas mise-en-scènes individuais e coletivas), inventamos e expressamos nosso próprio modo de olhar, nosso ponto de vista” (BRASIL, 2013, p. 250). E assim podemos ter que ao escolher pessoas que falam sobre a vida do passado de Kiko, ou de alguma forma se aproximaram de sua história em algum momento, está se apresentado algo diretamente sob o olhar de Kiko, ou seja, quando os entrevistados falam é como se ele mesmo falasse.

Os documentos de arquivos familiares utilizados em 33 são elementos que remetem a história da cidade, como a lista telefônica, e mesmo a história de Kiko, o bilhete de seu nascimento. São os monumentos e documentos descritos por Le Goff (1996), “estes materiais da memória podem apresentar-se sob duas formas principais: os monumentos, herança do passado, e os documentos, escolha do historiador”, que trazem informação e reforçam os elementos de representação do filme. O uso destes elementos “constituem ou garante da autenticidade do representado” (PENAFRIA, 2001, p.1), trazem de alguma forma momentos que fizeram parte da história para ilustrar e comprovar sua existência. E seguindo os argumentos de Didi-Huberman (2012) de que as imagens tem um ‘arder’ ao tocar o real, podemos dizer que os documentos apresentados no filme são essa chama de real a queimar o filme. “Podemos propor esta hipótese de que a imagem arde em seu contato com o real” (p. 219).

Outro ponto que se pode dizer que ‘arde’ no encontro com o real é o antecampo, o mostrar da filmagem, dos bastidores do filme. Neste olhar e refletir sobre o que está sendo feito faz com que o espectador se sinta parte da história, como um observador da existência do filme. É a apresentação do pacto autobiográfico (LEJUNE, 2008 [1975]), onde o diretor deixa claro a intenção de falar sobre si mesmo, inclusive falar sobre seu papel como documentarista. Questiona e explica o porque do filme, como esta sendo realizado, e cada passo que será dado, tanto com relação a busca de sua mãe biológica, como em forma de filmagem. Ao se tratar de um filme documentário, o pacto se faz com o espectador logo ao se dizer pertencente a este gênero. E ao apresentar as formas de realização do filme esse pacto é reforçado. Assim podemos usar o argumento de Andacht e Opolsky (2017, p. 6) ao Tratar de um “real explícito, tematizado, tão importante quanto duvidoso, que funciona como uma possível garantia de interesse no público, mas também como risco calculado da suspeita desse mesmo público sobre seu caráter autêntico ou artificial, fabricado para atrair”.

Podemos pensar em como a reflexividade tende a ser importante no sentido de uma forma estilística, para se tornar presente como um dado significante da própria interação entre realizador e o documentário. Trazendo sentido para o filme documentário autobiográfico. Caso contrario, “a ideia de reflexividade pode cair num vazio de utilização de procedimentos postos na narrativa em função deles próprios, sem maiores implicações em torno de sua enunciação” tal qual acontece com o “chamado *making of*, que coloca os bastidores em evidência dos filmes” (BARBOSA, 2010, p. 61).

O real também pode ser revelado a partir do uso do preto e branco no filme 33, onde a escolha pode partir pelo efeito de filme com estética *noir* e sombria, mas que acaba gerando o que Kracauer (1997 [1960]) coloca sobre a quebra da hipnose da cor, que levaria a um sentido mais de transparência e efeito de realismo do que o preto e branco. O dispositivo monocromático recebe um olhar mais crítico, por ser uma maneira irreal de se ver as imagens, a partir somente do preto e branco. Salles (2005) afirma que o gênero documentário se diferencia dos outros gêneros audiovisuais não ficcionais pela forma com que propõe narrativas, adaptando-as a temas que aborda. E assim o uso do preto e branco pode ser uma dessas adaptações, a de fazer pensar e quebrar o elo com uma realidade filmica ficcional. Ao usar o preto e branco como elemento de narrativa traz o espectador uma quebra de olhar natural, e faz, juntamente com o diretor, um questionamento de porque esse filme existe. Assim, acreditamos que não iludindo se esta desvendando o real, deixando transparecer o real, tocando de forma ardente a imagem que representa o real.

Ao provocar o real e gerar um desequilíbrio, os ‘dispositivos’ exigem reordenações. Um filme dispositivo se impõe pelo formato e/ou conteúdo – e para atingi-lo faz uso de vários procedimentos cinematográficos que já foram determinados lá no início do projeto. Ou seja: um dispositivo pode ser planejado a partir de várias ‘linhas ativadoras’. Ou partir de somente um procedimento, como nos filmes de Eduardo Coutinho em que a entrevista é a técnica fundamental que ele utiliza para ‘registrar do real’. Essa escolha afeta diretamente a narrativa, pois pode implicar (CARLOS, 2005, p. 63).

Em 33 podemos dizer que temos vários elementos que fazem aparecer o real, e o uso do dispositivo em preto e branco seria um deles. No qual é reforçado o mostrar da câmera, como forma de indagar o fazer do filme, que seria uma retomada histórica do início do cinema. Onde somente se tinha o preto e branco e se questionava como teria sido realizada as imagens. Os elementos de arquivos também como registro histórico, de algo que já se passou, de um olhar sobre o passado, tal qual o uso de fotografias antigas, de um momento que a tecnologia fotográfica era somente em preto e branco, e se

registrava principalmente acontecimentos naturais e de documentação. E por último podemos relacionar também o valor jornalístico, de um momento que o jornal impresso tem seu valor de credibilidade e veracidade, e a forma de se imprimir as notícias era também em preto e branco. Assim, o uso da cor pode passar várias nuances de reforço na representação do real.

5.3 COMPARATIVO ENTRE OS FILMES

Ao realizar a análise dos dois filmes percebemos que em alguns pontos existem similaridade entre a forma de utilizar os elementos narrativos. Pensar em *33* (2002) e *Santiago* (2007) traz não só o fato de serem filmes documentários brasileiros do início do século 21, mas também as características filmicas que eles possuem.

Ambos os filmes falam sobre a sua maneira de se fazer o filme, trazem com eles a questão da flexibilidade, contestam e discutem o como estão fazendo e mostrando as histórias. Talvez não seja tão comum o fato de um filme do gênero documentário ser gravado em 5 dias e após 13 anos ser retomado e finalmente finalizado. Assim como talvez o fato de se impor uma gravação em 33 dias, por conta de uma data de aniversário também não seja tão usual. Mas a verdade é que a questão que mais chama a atenção é de que os documentários aqui expostos falarem sobre o processo de gravação. E questionarem o tempo todo o resultado que obtiveram. Gerar a dúvida sobre o fazer do filme.

Quando comparados os filmes em relação aos elementos estudados como forma de linguagem cinematográfica temos também muito pontos em comum. Sendo um deles, e provavelmente o mais forte, o uso da voz *over* na narração. Nos filmes essa voz apresenta a reflexão do diretor, ela surge como uma voz do inconsciente falando sobre o processo filmico. Em *Santiago*, João Moreira Salles indaga a forma como foi feita a captação de cena, se questiona sobre seu posicionamento com relação a entrevista e ainda explica como está vendo o filme agora, após o distanciamento inicial. Em *33* Kiko Goifman apresenta algo muito semelhante, a sua voz *over* também questiona o filme, fala sobre seu papel com relação as entrevistas, conta como o filme será realizado, questiona a maneira de se produzir e as escolhas que estão sendo feitas. Assim a percepção que fica é de que essa técnica de utilizar a voz *over* como uma voz reflexiva e de conversa com seu inconsciente é recorrente nos filmes autobiográficos. É através desta voz, e dessa conversa que acaba sendo traçada entre diretor e espectador que o

contrato do documentário com o real é estabelecido, além do pacto autobiográfico é feito e reforçado.

Já no tópico abordado das entrevistas, *Santiago* apresenta apenas uma entrevista no filme todo, sendo que é ela que segura e desperta a curiosidade do espectador, é a fala de um homem só, no sentido de somente ele falar, e de ele ser um homem sozinho. Porém nesta entrevista o que se percebe é que a condução dada por Moreira Salles é de fazer com que o mordomo fale sobre a experiência vivida na época que morou na mansão da Gávea, assim na verdade, a entrevista é sobre o próprio Moreira Salles. Ou seja, uma entrevista feito com o outro para falar de si mesmo. E em *33* o que acontece são inúmeras entrevistas, mais de oito, que surgem entre especialistas, pessoas de vínculo com a história de Kiko, e os familiares. Sobre os familiares podemos dizer que estes falam sobre Kiko, que se entrevista o outro para saber sobre si próprio, algo que pode ser visto como o de Santiago. Porém, as entrevistas com os detetives, e mesmo com médicos e porteiros acabam também por falar sobre Kiko. Sobre o universo que ele está inserido. E mesmo quando essa inserção pode parecer superficial na fala ela aparece no reflexo da imagem de Kiko filmando, fazendo com que ele seja presente fisicamente também. Assim, o que temos é que sendo uma ou várias entrevistas, o sentido delas dentro dos dois filmes é semelhante, falar com o outro para saber mais sobre si mesmo. Em ambos os filmes é questionado o papel do entrevistador, seja nas intromissões que João Moreira Salles faz, cortando e deixando Santiago desconfortável. Ou mesmo no medo de Kiko de ofender a mãe adotiva. Assim os diretores se preocupam com o resultado e o processo de se fazer uma entrevista, querendo demonstrar que essa etapa de conversa com o outro se faz importante não apenas nas informações passadas por estes mas também no que pode ser a função da entrevista na vida do outro.

Filmes documentários trazem em sua maioria documentos que representem e ilustrem a história que será contada, e nestes dois filmes isso não é diferente. Tanto em *33* como em *Santiago* são apresentados elementos de arquivos que traduzem e trazem o real para perto do filme. São amostras de objetos, papéis, fotos, que demonstram um papel de importância na história. Em *33* Kiko Goifman usa destes elementos para demonstrar seu caráter de investigação, como um detetive ou mesmo um policial, indo atrás de índices de sua história. E em *Santiago* o que se vê é muito semelhante, pois João busca nos papéis do mordomo, e mesmo em seu roteiro, índices sobre a sua história, sobre quem era Santiago e como ele se relacionava com João. Além, de buscar

elementos que o façam compreender porque o filme não deu certo na época que foi filmado. Portanto nos dois filmes podemos dizer que os documentos de arquivos são os objetos de pesquisa de busca de sentido e de realização pessoal dos diretores. Busca pelo sentido do filme, busca pela relação que tinham, busca pela mãe, uma busca por mais elementos que tragam relação de sentido ao filme.

Outro ponto de característica semelhante conforme a linguagem é a utilização de mostrar o processo de filmagem, e aqui vale repetir que essa é uma forma de trazer o pacto autobiográfico para dentro do filme. Quando mostrada a maneira de se gravar, o como são conduzidas as cenas, as direções de entrevista, ao deixar evidente a câmera, ou mesmo elementos da cinematografia técnica, esta se falando que é um desvelar do cinema. Como se estivesse mostrando o outro lado das câmeras, os bastidores da realização filmica. É uma forma inclusive de usar uma linguagem mais ensaística, mais artística e de caráter performático, pois se de quem se fala é do diretor, e ele é um documentarista, nada melhor do que mostra como ele trabalha no próprio filme que fala sobre suas experiências. Em Santiago, João fala sobre suas dúvidas e lembranças do passado, e traz a reflexão sobre seu papel como documentarista. Já em 33, Kiko fala sobre suas dúvidas sobre a mãe biológica, busca por lembranças e traz suas reflexões sobre o porque de fazer o filme e como vai fazer determinada cena. Por isso que se percebe que existe semelhanças em de porque mostrar o antecampo das filmagens.

Ao ver os cartazes dos dois filmes, logo na primeira imagem pode dar esta como a semelhança principal, mesmo ante de assistir a história, os filmes são em preto e branco.

Figura 46 – Cartazes dos filmes 33 e *Santiago*



Fonte: imagens do Google, 2018.

Finalizando este comparativo temos o uso do dispositivo em preto e branco, algo que no passado seria comum, por falta de tecnologia, ou em tempo de escassez econômica seria o habitual, mas nos tempos que foram gravados os filmes a escolha de se fazer em preto e branco passa a ser de forma de sentido, ou seja, uma escolha de linguagem. Mesmo com escolhas estéticas diferentes, *33* com seu estilo *noir* e *Santiago* com um olhar mais realista, assim mesmo a escolha do preto e branco pode ser usada como um sinal de semelhança entre os filmes. Não apenas de semelhança com relação ao contexto visual do monocromático, mas de sentido que essa escolha tem. Tanto em um filme como em outro o fato de serem reflexivos trazem uma simplicidade e uma crueza no trato das imagens, essa técnica e característica é do filme em preto e branco, poderíamos retomar aqui os conceitos de Kracauer, e definir novamente o papel que o preto e branco traz na ruptura do sentido hipnotizante das cores, que levam uma imersão dentro do filme, quanto o preto e branco mantem o caráter de real, se opacidade, e distanciamento necessário para a reflexão.

Como forma de conclusão da análise, de se chegar a algum ponto, percebesse que podemos sim acreditar que determinados elementos são recorrentes na linguagem cinematográfica quando tratamos de filmes documentários autobiográficos. E que esses elementos são de alguma forma maneiras de representarem o real.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar sobre o mundo cinematográfico faz se questionar sobre gêneros, estilos, linguagens, e o efeito que cada uma destas categorias exige da interpretação. Assim, ao analisar os gêneros do cinema e suas performances se faz importante para a compreensão da representação. Foi o que esta dissertação teve como objetivo geral. Analisar os filmes *33* (2003), de Kiko Goifman e *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, seguindo o subgênero fílmico de documentário autobiográfico.

Foi apresentando dentro dos filmes não apenas a reflexão sobre a vida dos diretores, mas o olhar de reflexividade sobre o próprio filme e sua construção e forma através da linguagem de representar o real. Sendo assim, o problema que foi exposto era de reconhecer quais são os elementos de linguagem mais recorrentes e o sentido que dão aos filmes, para que assim eles possam ser vistos como documentários do subgênero autobiográfico. E foi a partir desse levantamento de meios expressivos usados que se procurou mostrar o modo que a representação do real é realizada nesses dois filmes.

Para falar sobre a questão do real no documentário, e tentar quebrar o controverso e preconceito sob o tema, foi utilizada nesta dissertação a análise semiótica com foco na dimensão indicial que Peirce desenvolveu. Foi definido os elementos existentes que fazem parte da aproximação do real, através das qualidades ou qualisignos, e assim analisados de como o real é representado nas produções cinematográficas de documentários.

A hipótese que foi levantada era de que os elementos de linguagem reforçam o efeito de real no documentário. Sendo que foram analisados: a locução *over* para mostrar as reflexões do diretor; as entrevistas das pessoas que falam sobre a vida do diretor, suas relações e trazem informações relevantes sobre o que está sendo mostrado no filme; a escolha de se filmar em preto e branco como elemento visual que remete além de muitas coisas o sentido de ruptura da realidade fictícia e o real representado; o uso de documentos de arquivos familiares como forma de comprovar a existência de fragmentos que tentam ilustrar o momento na história da família; e por último o deixar mostrar do campo de filmagem, como maneira de apresentar o ato de realização do filme como um pacto autobiográfico, um contrato com o real.

Procurei refletir sobre as convenções e normas do gênero documentário para demonstrar que a ideia de documentário autobiográfico, cujo propósito seria contar a história do próprio autor e resultam de elementos que deixam aparecer sob uma

perspectiva reveladora a questão do real, como num transbordar de elementos de linguagem cinematográficas.

Para o desenvolvimento deste tema foram necessários alguns passos de fundamentação teórica. Os que configuraram como objetivos específicos abordados: O primeiro ponto foi definir os conceitos centrais da teoria do documentário, com ênfase em documentário autobiográfico; neste capítulo apresentamos definições gerais e do subgênero para conhecer e poder classificar melhor os filmes que foram analisados. O segundo passo foi descrever e analisar os elementos de linguagem cinematográfica e as retóricas dos documentários autobiográficos e verificar as principais formas de estilo que são recorrentemente utilizadas e qual era o efeito do real nesses elementos de expressão. Para isso foi feito um capítulo apresentado as cinco formas que aparecem nos dois filmes pesquisados, e qual o sentido de efeito nos documentários, sua utilização, e seu paralelo com o cinema em geral. Após foi necessário um capítulo especial para abordar o tema sobre o real, seu significado dentro do universo cinematográfico, bem como sua aplicação no documentário autobiográfico. Assim, foi identificado o mecanismo semiótico da representação do real nos documentários e para tal fim, reconhecer como os elementos expressivos apresentam características que acentuam o sentido de real neste gênero de filme. Ao final um capítulo de análise para apresentar e por aprova as formas de linguagem apresentadas.

Foram feitas divisões do capítulo para compreender e desenvolver estas análises de forma separada e após esse levantamento fragmentado dos filmes, uma comparação entre as análises. Assim se chegou a compreensão sobre como as formas de linguagem apresentadas e definidas surgem dentro dos filmes *Santiago* e *33*, e qual o efeito de real elas despertavam.

Em um primeiro momento, para a teorização de documentário autobiográfico, foram utilizados os conceitos de documentário de Nichols (2005), e especialmente a questão do ‘documentário performático’ e as definições de Ramos (2001) de o que é documentário. Além de ser apresentada a questão sobre documentário autobiográfico partindo das definições de documentário de busca de Bernardet (1995) e definição do filme em primeira pessoa de Renov (2014). Na sequência, foi realizado um levantamento dos elementos de linguagem cinematográfica apresentados como um guia de análise dos filmes. Para isso foram adotados os autores Dubois (2012), Lins (2004), Penafria (1998) e Brasil (2013). Com isso se pretendeu reconhecer as principais formas de linguagem que são utilizadas no documentário autobiográfico, que aparecem nestes

dois filmes, bem como verificar a maneira que são empregadas e como elas são usadas para desenvolver a narrativa fílmica.

Após apresentadas teorias de documentário e as formas de expressão cinematográfica, foi realizada uma definição da representação do real no cinema documentário. Para isso, às leituras semióticas de Peirce, e sua dimensão triádica, trouxeram elementos que criaram uma leitura realista-indicial. Para compreender a lógica semiótica foram usadas principalmente as interpretações de Andacht (2003) e Santaella (2002).

Como corpus da pesquisa foram usados dois filmes documentários como objetos de análise para aprofundar a questão da representação do real no cinema documentário, em especial no subgênero autobiográfico, que tem a presença da reflexividade. A seleção dos filmes foi por eles conterem algumas características semelhantes que foram confirmadas após a análise em separado de cada um deles. Sejam elas, a voz *over* do realizador falando sobre a produção do filme, a escolha de se apresentar o dispositivo em preto e branco, e ainda a utilização de mostrar algumas imagens do fazer do próprio filme. Também se percebeu a utilização de documentos como um caráter de historicidade e o uso de entrevista para falar sobre si mesmo. O caráter reflexivo dos documentários surgiram a partir desses elementos. *Santiago* (2007) e *33* (2003) são filmes do início do século 21 que trazem em si formas de linguagem pouco usadas para fazer um documentário e ainda falam sobre si próprios em um estilo de cinema documental autobiográfico.

A metodologia de análise que foi usada foi a comparação entre os filmes e as linguagens usadas neles. Foram apresentadas inicialmente uma forma de sinopse detalhada da descrição sobre os filmes. Após foram analisados cada um dos elementos de linguagem ditos anteriormente como comuns aos documentários autobiográficos. Assim após este levantamento indicial foi necessário um olhar para os pontos onde o real se fazia mais presente, onde a representação do real surgia. E por final, a comparação livre destes pontos em comum entre os filmes. Dentro destas análises foram feitos resgates da teoria apresentada anteriormente para confirmar o resultado de análise.

Com isso, a hipótese que se apresentou foi confirmada, sendo que os elementos de linguagem analisados se repetem nos filmes e confirmam a representação do real nos documentários autobiográficos. Porém, aqui fica a pergunta se essas formas de expressão também surgem em documentários que não

tenham o caráter autobiográfico, e ainda, quais outras figuras de linguagem podem ser encontradas nos filmes de não-ficção que tem o 'si mesmo' como tema.

REFERÊNCIAS

- AKERMAN, K.; LOBATO, R. *Dziga Vertov o revolucionário*. Eclética, 1998.
- ANDACHT, F. Duas variantes da representação do real na cultura midiática: o exorbitante Big Brother Brasil e o circunspeto Edifício Master. *Contemporânea*, v. 3–1, UFBA - Revista de Comunicação e Cultura, 2005.
- ANDACHT, F. Os signos do real no cinema de Eduardo Coutinho. *Devires. Cinema e Humanidades*, v. 4, UFMG, 2007.
- ANDACHT, F. Uma abordagem semiótica e indicial da identidade na era de YouTube. *Intexto*, v. 34, UFRGS - PPGCOM, 2015a.
- ANDACHT, F. Elogio da Filokinosofia. sobre um estranho encontro de Pretty Woman e Lixo Extraordinário. *Revista Livre de Cinema*, v. 2, 2015b
- ANDACHT, F. ¿Qué puede aportar la semiótica triádica al estudio de la comunicación mediática? *Galáxia*, São Paulo, Online, n. 25, jun. 2013.
- ANDACHT, F.; OPOLSKI, D. R. A representação audiovisual do real a partir de uma abordagem das falas dos personagens. *Comunicação e Inovação - PPGCOM/USCS*, v. 18, n. 36, 2016.
- AUMONT, J. *O cinema e a encenação*. Editora Texto e Grafia, Lisboa, Portugal, 2006.
- AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico crítico do cinema*. Campinas, SP, Editora Papirus. 2006 [2003].
- BAGGIO, E. T. *O cinema documentário e seu caráter distintivo: a similaridade entre o objeto imediato e o objeto dinâmico*. Coleção recém mestre: Mestrado em Comunicação e Linguagens. Curitiba, Paraná, UTP, 2005.
- BALTAR, M. Autoridades eletivas: o lugar do documentário em meio ao universo audiovisual. *Revista Fronteiras – estudos midiáticos*, Unisinos, VI (1), janeiro/junho 2004.
- BARBOSA, D. *A enunciação e a reflexividade no cinema documentário: aproximações teóricas, filmográficas e uma realização*. Dissertação de mestrado em Cultura Visual, Universidade Federal de Goiás. 2010.
- BARTHES, R. O efeito do real. In: *Literatura e Semiologia: Pesquisas semiológicas*. Petrópolis, Editora Vozes, 1972.
- BARTOLOMEU, A. K.; VEIGA, R. Um cinema de busca: rastro e aura no diário de Flávia. In: Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de cinema, fotografia e audiovisual do XXIII Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal do Pará, Belém, de 27 a 30 de maio de 2014.

- BELLOUR, R. *Entre Imagens*. Campinas, São Paulo, Papyrus, 1997.
- BERNARD, S. *Documentário – Técnicas para a Produção de Alto Impacto*. Rio de Janeiro, Editora Campus, 2008.
- BERNARDET, J-C. Documentários de Busca: 33 e Passaporte Húngaro. In: MOURÃO, D. M.; LABAKI, A.O cinema do real. Rio de Janeiro, Cosak Naify, 2005.
- BERNARDET, J-C. 33 traz novos horizontes aos documentários. In: Folha de São Paulo, Caderno Ilustrada, 14 de março de 2004. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1403200415.htm>> Acesso em: 10/10/2018.
- BERNARDET, J-C. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo, Brasiliense, 2003.
- BONOTTO, A. *Documentário e cinema de asserção pressuposta segundo Noël Carrol*. Campinas, Tese de doutorado UNICAMP, 2014.
- BOURDIEU, P. *Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1974.
- BRASIL, A. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, v. 20, n. 3, 2013.
- BRASIL, A. *Mise-en-abyme da cultura: a exposição do “antecampo” em Pi’õnhitsi e Mokoï Tekoá Petei Jeguatá1*. São Paulo, USP, Revista Significação, volume 40, número 40. 2013.
- BURCH, N. *Praxis do cinema*. Lisboa, Editora Estampa. 1973.
- CALDAS, A. *Deu no Jornal: o jornalismo impresso na era da internet*. Rio de Janeiro, Edições Loyola. 2004.
- CARROLL, N. From real to reel: Entangled in nonfiction film. In: *Philosophic Exchange*. V. 14, no. 1. The College at Brockport. State University of New York. 1983.
- CARVALHO, A. O preto e o branco: a experiência estética na fotografia documental de Marcelo Buainain. 2015. Disponível em: <<http://revistaold.com/blog/o-preto-e-o-branco-a-experiencia-estetica-na-fotografia-documental-de-marcelo-buainain/>> Acesso em: 18/03/19.
- CHIO, M. *A audiovisual: som e imagem no cinema*. Lisboa, Edições Texto & Grafia. 2011 [2008].
- COELHO, S. S; ESTEVES, A. C. A narrativa autobiográfica no filme documentário: uma análise de *Tarnation* (2003), de Jonathan Caouette. In: *Doc On-line*, n. 09, Dezembro de 2010. Disponível em: <www.doc.ubi.pt> Acesso em: 10/10/2018.
- COMOLLI, J-L. *Ver e Poder: a inocência Perdida - Cinema, Televisão, Ficção, Documentário*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008.

- COSTA, A. Compreender o cinema. São Paulo, Editora Globo. 1989.
- COSTA, B. Cores, transparência e opacidade: Os limites da representação da realidade. Em Blow up e em Kracauer. Porto Alegre, FAMECOS/PUCRS. 2009.
- CUKIERT M.; PRISZKULNIK, L. Considerações sobre eu e o corpo em Lacan. Revista Estudos de Psicologia, 2002.
- DA SILVA, P. V. B. Goffman, discípulo de Mead? In: Intermeio, Campo Grande, v.13, n.25, 2007. Disponível em: <<http://www.intermeio.ufms.br/revistas/intermeio25.html>> Acesso em: 15/10/2018.
- DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. In: Pós: Belo Horizonte, volume 2, número 4. 2012.
- DOANE, M.A. The Voice in the cinema: The articulation of body and space. In: WEIS, E.; BELTON, J. Film Sound: Theory and practice. New York: Columbia University Press, 1985.
- DUBOIS, P. A foto-autobiográfica. In: Revista Imagens, no. 4, Campinas, UNICAMP. 1995.
- DUBOIS, P. A Imagem-Memória ou a Mise-En-Film da Fotografia no Cinema Autobiográfico Moderno. Laika - USP, 2012.
- EBERT, C. Cor e Cinematografia. Disponível em: <<http://abcine.org.br/site/cor-e-cinematografia/>> Acesso em: 14/11/2018
- ELSAESSER, T.; HAGENER, M. Teoria do cinema: uma introdução através dos sentidos. Campinas, Editora Papirus, 2018.
- FORBES. João Moreira Salles. 2015. Disponível em <<https://forbes.uol.com.br/perfis/2015/08/joao-moreira-salles/>> Acesso em: 22/03/2019.
- FRANCO, E.; ARAUJO, V. Questões terminológicas e conceituais no campo da tradução audiovisual. Rio de Janeiro, Tradução em Revista, PUC/RJ. 2011.
- FREIRE, A. As Empregadas Domésticas e os Privilégios da Classe Média. In: Carta Portuguesa, 5 de junho de 2012. Disponível em: <<http://www.cartapotiguar.com.br/2012/06/05/as-empregadas-domesticas-e-os-privilegios-da-classe-media/>> Acesso em: 14/11/2018.
- GERALDO, J. Me, Myself and I: a sociedade do selfie. 2014. Disponível em: <<https://blogdojotageraldo.wordpress.com/tag/a-sociedade-do-selfie/>> Acesso em: 15/10/2018.
- GIDDENS, A. Admirável mundo novo: o novo contexto da política. In: MILIBAND, David. Reinventando a esquerda. São Paulo: Ed. Unesp, 1997.

- GOFFMAN, E. A Representação do eu na Vida Cotidiana. Petropolis, Editora Vozes, 1985 [1959].
- GOFFMAN, E. Frame Analysis: An essay on the organization of experience. Cambridge, MA, US: Harvard University Press.1986 [1974].
- GRIERSON, J. First principles of documentary. Imagining reality: the Faberbook of documentary, London: Faber. 1998 [1946].
- GUTFREIND, C. F; VALLES, R. A construção da autorrepresentação nos filmes-diário de Jonas Mekas. Galáxia Online, no. 36. São Paulo, 2017.
- HALL, S. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro, DP&A editora, 2006 [1992].
- HAMPE, B. Escrevendo um documentário. NUPPAG – Núcleo de Pesquisa e Produção Audiovisual em Geografia – IGCE-UNESP/Rio Claro, 1997.
- KANDINSKY, W. Curso da Bauhaus. São Paulo, Editora Martins Fontes. 1996 [1922].
- KRACAUER, S. Theory of film: the redemption of physical reality. Princeton, New Jersey: Princeton University Press. 1997 [1960].
- KIERNIEW, J. G.; WEINMANN, A. de O. O voyeurismo no cinema: uma análise de Janela indiscreta. Jornal de Psicanálise, v. 49, Porto Alegre, 2016.
- LACAN, J. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: J. Lacan, Escritos. Rio de Janeiro: Zahar. (1998) [1966].
- LE GOFF, J. Documento/Monumento. In: História e Memória, 4ª. Edição. Campinas, UNICAMP, 1996.
- LEJEUNE, P. O pacto autobiográfico: de Rousseau a Internet. Belo Horizonte, UFMG: Humanitas, 2008 [1975].
- LIBERALI, F. C. O diário como ferramenta para a reflexão crítica. Tese de doutorado Linguística aplicada ao ensino de línguas, PUC/SP, São Paulo, 1999.
- LIMA, L. F. As entrevistas nas reportagens e nos documentários de João Moreira Salles. Monografia apresentada para o curso de jornalismo da Escola de Comunicação, do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.
- LINS, C. O ensaio no documentário e a questão de narração. 2006. Disponível em: <https://www.academia.edu/4786641/O_ensaio_no_document%C3%A1rio_e_a_quest%C3%A3o_da_narra%C3%A7%C3%A3o> Acesso em: 18/01/2018.
- LINS, C. A voz, o ensaio, o outro. In: Catálogo da Retrospectiva de Agnès Varde, 2006.

- LINS, C. Santiago, de João Moreira Salles. O documentário entre o ensaio e autobiografia. *Z Cultural*, v. 4, 2015.
- LINS, C.; BLANK, T. Filme de família, cinema amador e memória do mundo. In: *Significação - Revista de culturas audiovisuais*. Ano 39 – no. 37. USP, São Paulo, 2012.
- LINS, C.; MESQUITA, C. Crer, Não Crer, Crer Apesar De Tudo : a questão da crença nas imagens na recente produção documental brasileira. *XVII COMPOS - UNIP-SP*, 2008.
- LINS, C.; MESQUITA, C. *Filmar o Real – Sobre o Documentário Brasileiro Contemporâneo*. Rio de Janeiro, Editora Zahar Livros, 2008.
- LINS, C.; REZENDE, L. A.; FRANÇA, A.. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 21, jun. 2011.
- MACHADO, A. Novos territórios do documentário. *Doc On-line*, n. 11, dezembro de 2011.
- MACHADO, A. O filme-ensaio. *XXVI Intercom Nacional*. 2003.
- MACHADO, A. Um cinema do cotidiano? In: *Rebeca Edição Especial XX Encontros Socine. Convergências do/no cinema*. São Paulo, Socine. 2017.
- MAINERTI, G. M. P.; Nas paragens de Péter Forgács, a memória em movimento. Rio de Janeiro, *Revista Comum, Faculdades Integradas Hélio Alonso*. Volume 16, número 36. 2014.
- MASCARELLO, F. *História do cinema mundial*. Campinas, SP. Editora Papyrus, 2006.
- MATTOS, A. C. G. de. *O outro lado da noite: filme noir*. Editora Artemidia Rocco, Rio de Janeiro, 2001.
- MELLO, J. G. A apropriação de imagens de arquivo na obra de Harun Farocki e Péter Forgács. *Doc On-line*, n. 13, dezembro de 2012.
- MENEZES, L. M. de. Os bares da vida: espaços de sociabilidade e de construção poética. In: *XII Congresso Nacional de Linguística e Filologia*. Rio de Janeiro, UERJ, 2009.
- MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo. In: *XAVIER, I. A experiência do cinema*. São Paulo, Editora Paz e Terra, 2018 [1973].
- NEVES, J. S. de O. *Entre preto e branco: Para uma estética monocromática do cinema depois do technicolor*. Tese apresentada à Universidade Católica Portuguesa para obtenção do grau de Doutor em Ciência e Tecnologia das Artes. Universidade Católica Portuguesa. Escola Das Artes, 2015.

- NICHOLS, B. Introdução ao documentário. Tradução Mônica Saddy Martins. Campinas, Papyrus, 2005 [2001].
- NICHOLS, B.; FORGÁCS, P. A memória da perda: a saga da vida familiar e inferno social, de Péter Forgács. In: RABELLO, P. e SAMPAIO, R. Péter Forgács: arquitetura da memória. São Paulo, CCCB, 2012.
- NOGUEIRA, L. Manuais de Cinema II: Gêneros Cinematográficos. Covilhã, LabCom Boohs, 2010.
- NORONHA, D. Representação em preto e branco: Técnicos da cinematografia debatem os significados da representação em preto e branco hoje. In: ABCINE, 13 de março de 2015. Disponível em: < <http://www.abcine.org.br/artigos/?id=1583&/representacao-em-preto-e-branco> > Acesso em: 07/06/2018
- ORTEGA M. L. Documental, Vanguardia y Sociedad: Los Límites de la Experimentación. In: CERDÁN, J.; TORREIRO, C. Documental y Vanguardia. Madri: Cátedra/Festival de Málaga, 2005.
- PACE, A. A. B. C. Aspectos do pacto autobiográfico em “L'autobiographie en France”. In: Darandina Revisteletrônica – Programa de Pós-Graduação em Letras/ UFJF – volume 6 – número 1. 2012.
- PENAFRIA, M. O ponto de vista no filme documentário. Universidade da Beira Interior. Departamento de Comunicação e Artes, 2001.
- PENAFRIA, M. Em busca do perfeito realismo. Tecnologia e Sociedade, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba. v. 1, n. 1, outubro, 2005.
- PIEDRAS, P; BARRENHA, N. Silêncios Históricos e Pessoais: Memória e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo. Campinas, Editora Medita, 2014.
- PRYSTHON, A. Imagens periféricas: os Estudos Culturais e o Terceiro Cinema. Revista da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação - COMPÓS, v. 6, 2006.
- RABELLO, P. Fazer ver ou tornar visível? A arquitetura da memória em Péter Forgács. In: RABELLO, P.; SAMPAIO, R. Péter Forgács: arquitetura da memória. São Paulo, CCCB, 2012.
- RAMOS, F. P. O que é documentário? In: Estudos do cinema 2000 – SOCINE. Editora Sulina e FAMECOS, 2000.
- RAMOS, F. P. A Coisa da Imagem e a Preponderância do Afeto - Walter Hugo Khouri. Meio Século de Walter Hugo Khouri. 2001. Disponível em: <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/khouri/ensaios/03_01.php> Acesso em: 20/05/2018

RAMOS, F. P. Mauro Documentarista. Revista USP, São Paulo, n.63, setembro/novembro 2004. Disponível em:
<<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13375/15193>> Acesso em: 20/05/2018

RAMOS, F. P. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem intensa. In: Teoria Contemporânea do Cinema v.2. São Paulo, SENAC, 2005.

RENOV, M. Filmes em Primeira Pessoa: algumas proposições sobre a autoinscrição. In: Silêncios Históricos e Pessoais: Memória e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo. Campinas, Editora Medita, 2014.

RODRIGUES, L. R. A. Do encontro previsível à cena revigorada – a entrevista no documentário contemporâneo. Doc On-line, n. 19, março de 2016.

SALGADO, S.; FRANCO, I. Da Minha Terra à Terra. São Paulo, Editora Paralela. 2014.

SALLES, J. M. Sobre senadores que dormem. A invenção do cinema direto. In: Revista Bravo, 2005.

SALLES, J. M. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, J. S.; ECKERT, C.; NOVAES, S.C. O imaginário e o poético nas Ciências Sociais. Bauru, EDUSC, 2005.

SANTAELLA, L. Semiótica Aplicada. São Paulo, Cengage Learning. 2018 [2002].

SCHEFER, R. El Autorretrato em el documental: figuras, máquinas e imágenes. Buenos Aires, Catálogo: Univesidad del cine, 2008.

SILVEIRA, L. M. A percepção cromática na imagem fotográfica em preto-e-branco: uma análise em ‘nove eventos de cor’. In: FIDALGO, A.; SERRA, P. Estética e tecnologia da imagem, v. 1. Livros LabCom, coleção Estados da Arte. Covilhã, Universidade Beira Interior, 2005.

SILVEIRA, L. M. Introdução a Teoria da Cor. Curitiba, Editora UTFPR, 2015.

SOARES, N. de C. A cor no cinema silencioso do Brasil (1913-1931): produção de linguagem. Dissertação de Mestrado da Escola de comunicação e Artes da USP, São Paulo, 2014.

STAROBINSK, J. É possível definir o ensaio? In: Remate de Males número 31. Campinas, 2011 [1985].

TARKOVSKY, A. Time within time. Calcutta, Seagull Books Limited. 1991.

TAVARES, D. Subjetividades transbordantes: apontamento sobre o documentário biográfico, memória e história. In: Doc-online no. 15, Universidade de Beira Rio, Portugal. 2013.

TEIXEIRA, F. E. Documentário Moderno. In: MASCARELLO, Fernando. História do cinema Mundial. Campinas, SP: Papirus, 2006.

TEIXEIRA, F. E. Enunciação do Documentário: O Problema de Dar a Voz ao Outro. In: Estudos de Cinema Socine, Ano III. Porto Alegre, Editora Sulina, 2003.

WAINER, J. Imagens e sons: caminhos para a estruturação de um documentário. Dissertação de mestrado na PUC/SP, São Paulo. 2010.

WAINER, J. A entrevista no documentário. Tese de doutorado na PUC/SP, São Paulo, 2014.

WINSTON, B. Documentário: penso que estamos em apuros. In: PENAFRIA, M. Tradição e Reflexão. Covilhã, LabCom Books. 2011.

XAVIER, I. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. Comunicação e Informação, v. 7, n. 2- jul./dez. 2004.

XAVIER, I. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. São Paulo, Paz e Terra, 2005.

YUMIBE, Joshua. Moving Color: early film, mass culture, modernism. New York, Rutgers University Press, 2012.