

# Apontamentos sobre o documentário: evidenciando alteridades

Darlan Roberto Santos

## **Resumo**

*O artigo discute a possibilidade de retratar o outro através do cinema, levando-se em conta o que preconizava Walter Benjamin, ao defender a sétima arte, como evidenciadora das massas. Inicialmente, realizamos um breve percurso através da evolução da técnica cinematográfica, até a popularização do documentário. Mobilizando alguns exemplos de produções brasileiras, concluímos que o cinema, mesmo em sua vertente documental, não consegue abdicar da necessidade de recursos técnicos e estilísticos, o que, entretanto, não desabona sua capacidade de representação do outro.*

**Palavras-chave:** Documentário Brasileiro. Alteridade. Representação do outro.



## Introdução

Como se manifesta, nos documentários, a evidenciação de indivíduos que, de alguma forma, não se enquadram nos padrões sociais? De que maneira o *outro*<sup>1</sup> é representado na tela? É possível, a um filme, revelar o discurso genuíno de um sujeito ou grupo? Essas são questões que norteiam este texto, e vêm sendo abordadas na atualidade, compondo a agenda dos Estudos Culturais e de áreas (nem tão) distintas do saber, como a Comunicação e a Sociologia. Tais tópicos, ressalte-se, refletem debates anteriores, tão antigos como as relações de poder-saber e subjetividade, que envolvem a histórica discussão sobre a prática do documentário, desde *Nanook* (Robert Flaherty). Contemporaneamente, foram abordados, por exemplo, na pesquisa conduzida por César Geraldo Guimarães, que opera como conteúdo inspirador; uma espécie de *desencadeador* da presente discussão. O pesquisador, do Grupo de Estudos e Pesquisa Poéticas da Experiência, da FAFICH/UFMG, realizou um trabalho que consistia em:

descrever de que maneira alguns filmes da década de 90 lidaram com a representação da alteridade e refizeram, a seu modo (ora mais direto, ora mais oblíquo) alguns dos gestos criativos que animaram o Cinema Novo, quando este, pela primeira vez na história do cinema brasileiro, inventou paisagens (físicas e imaginárias), falas e figuras de personagens que de algum modo expressavam tanto os signos da exclusão e da desigualdade social (o sertanejo, o cangaceiro, o trabalhador, a gente comum), quanto os dilemas daqueles que viviam à sombra dessa mesma desigualdade (a classe média, retratada tantas vezes em seu cotidiano) (GUIMARÃES, 2002, p. 164).

Ao debruçar-se sobre os documentários, o pesquisador procurou descrever o modo como se manifesta, nessas obras, a *fabulação* dos pobres, ou seja: narrativas erigidas por sujeitos acostumados a ser tomados como exemplares – muitas vezes, estereotipados – de dadas questões sociais. Ao elencar seu *corpus* de estudo, Guimarães esclareceu:

Aqui, ao contrário, é o outro que fabula livremente um mundo, mesmo que seja o pequeno mundo ao seu redor, animado por valores, crenças e atitudes que fazem da vida cotidiana, mesmo em sua dimensão mais difícil – atravessada pela violência ou pela pobreza – uma forma inventada. (GUIMARÃES, 2002, p. 165)

Discutir a respeito das potencialidades e (im)possibilidades do cinema como agente facilitador dessa fabulação do outro, é o que se propõe neste artigo, que também pode ser entendido como um *desdobramento* da investigação conduzida por Guimarães (e, historicamente, explicitada pelos cinemas de Jean

1 Segundo Bauman (1998), os *outros* são aqueles que não se encaixam nos mapas cognitivos, morais e/ou estéticos do mundo.

Rouch e Jonas Mekas; pelos escritos de Bill Nichols, Jean-Louis Comolli, Michael Renov, Jacques Rancière, entre muitos outros). Além das considerações de pesquisadores, serão mobilizadas algumas obras cinematográficas exemplares, na intenção de ilustrar o debate.

### **A sétima arte: da utopia benjaminiana ao documentário moderno**

Walter Benjamin, já na década de 1930 (mais precisamente, em 1936), intrigado com as potencialidades do cinema, dava início aos escritos sobre a sétima arte. Em seu ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, entre outras observações, o filósofo mencionava: “Nos grandes desfiles, nos comícios gigantescos, nos espetáculos esportivos e guerreiros, todos capturados pelos aparelhos de filmagem e gravação, a massa vê o seu próprio rosto” (BENJAMIN, 1989, p. 194).

Para Benjamin, o grande fetiche trazido pelo cinema era o de permitir à massa que se visse na tela. Tal fenômeno atenderia à busca de distração, por parte da coletividade, já tão sufocada em seu cotidiano pelas relações de produção. Mas, alertava o autor, haveria também um potencial político e ideológico na abordagem cinematográfica, ao incitar as massas a se interessarem por seu próprio ser, pela consciência de classe. Entretanto, tal interesse estaria sendo minado, corrompido pelo aparelho publicitário, pela exploração meramente industrial do cinema. Seria, portanto, o tratamento comercial dos temas o motivo pelo qual o cinema não atingia um objetivo mais nobre, de despertar o público para questões prementes, mais próximas de sua vivência, como a exploração pelo capital.

Fazendo um paralelo histórico, entende-se que, da perspectiva marxista adotada por Benjamin à *espetacularização* alardeada por Guy Debord, poucos anos depois, o cinema experimentou um grande salto, ao retratar a realidade. Graças aos chamados cinema direto e cinema verdade, documentários popularizaram-se nos Estados Unidos, na França e, rapidamente, ganharam espaço em outros países, inclusive, no Brasil. Seria, finalmente, atendida, a reivindicação de Benjamin, por um cinema mais politizado, mais fiel ao registro das massas? Poderiam elas, enfim, se ver por inteiro na tela? Provavelmente, não. Apesar dos esforços e iniciativas bem sucedidas, mas, esporádicas, o grande cinema comercial continuou realizando o que sempre soube fazer: produzir sonhos.

Evidentemente, houve progressos: o documentário aprimorou-se, ganhou mais realismo, com a utilização de técnicas como a entrevista, e o surgimento de equipamentos mais leves, como as câmeras 16 mm e os gravadores de fitas portáteis, movidos a bateria. Como lembra Brian Winston:

Tais equipamentos permitiram pela primeira vez que os cineastas filmassem todo um documentário sem preparações elaboradas – na realidade, eles introduziram a abordagem ‘mosquinha na parede’, atualmente dominante. Esse tipo de filmagem casual e discreta era antes impossível. (WINSTON, 2005, p. 17)

O aparato técnico, que, assinalava Benjamin, tanto interferia no produto final do filme, estaria, enfim, retraindo-se, *saindo de cena*, com a miniaturização, o advento do portátil e, por fim, do digital, dominantes em nossa época. Mas, ao contrário do que se poderia supor, o espaço deixado pelo maquinário, na elaboração de uma obra cinematográfica, não correspondeu efetivamente a mais límpida evidência do real. Sensações de transparência podem ter sido propiciadas desde então, mas a intervenção sobre a verdade captada continuou prevalecendo.

Do contexto benjaminiano para o cinema moderno e, posteriormente, o cinema contemporâneo, o que passou a interferir no *tratamento criativo da realidade*<sup>2</sup>, muito mais do que a luta ideológica entre capitalistas e proletariado (esvaziada com a crise pós-moderna dos paradigmas) foi a supremacia do espetáculo, tal como relação social entre pessoas mediada por imagens, que, de acordo com Debord (2012), responderia pelo atual mundo da imagem autonomizado, no qual as representações e imagens substituem o efetivamente vivido, estabelecendo um modo de relação social em que os indivíduos acabam se posicionando como espectadores contemplativos.

Isso não significa, entretanto, que o cinema tenha abdicado de seu potencial reflexivo, ou de sua capacidade de levar o espectador a enxergar criticamente seu próprio contexto. Mas, o fato é que a utilização, em larga escala, da sétima arte, como instrumento e espelho das massas, como ansiava Benjamin, talvez nunca tenha ocorrido de fato. O cinema oferece sonhos, já nos alertava McLuhan (2002). E, mesmo ao enfocar fatos e situações verídicas, nunca se eximiu de sua vocação de “tapete mágico”<sup>3</sup>. Contudo, o gênero documentário talvez tenha conseguido, pelo menos, criar fissuras nessa perspectiva eminentemente fantasiosa do cinema. E um dos marcos dessa transformação foi a abordagem do outro. Sem determo-nos em marcos históricos e atendo-nos ao debate conceitual, entendemos que o cinema, mais especificamente, “comercial” (aquele mantido pelos grandes estúdios, ou com acesso aos esquemas de divulgação e distribuição), passa a vivenciar um contexto mais *realista* (em oposição ao mascaramento ou maquiagem da realidade) quando se defronta com o outro, representado, segundo César Geraldo Guimarães, por:

universos de significações simbólicas que alimentam a vida social e que emergem, com sua diferença radical, quando as imagens e os sons, ao invés de simplesmente nos devolverem o mundo no qual nos reconhecemos narcisicamente, exibem a sua face – dura ou bela – a nos interpelar. (GUIMARÃES, 2002, p. 165)

2 Tomamos de empréstimo a expressão formulada originalmente pelo documentarista e teórico John Grierson.

3 É de McLuhan a seguinte frase: “O cinema, pelo qual enrolamos o mundo real num carretel para desenrolá-lo como um tapete mágico da fantasia, é um casamento espetacular da velha tecnologia mecânica com o novo mundo elétrico” (MCLUHAN, 2002, p. 128). De acordo com Wilson Oliveira Filho, o teórico “estabelece de início uma relação entre fantasia e tecnologia que traduz a proposta dessas linhas. Uma relação entre imaginário e técnica” (OLIVEIRA FILHO, 2009, p. 101)

O que é diferente nos arrebatados e, talvez, por isso mesmo, não necessita de subterfúgios mais elaborados para nos prender diante da tela. Sendo assim, o cinema, que, tradicionalmente, busca dar plasticidade a tudo que passa diante da câmera (o que ocorre, por exemplo, como resultado das dinâmicas entre o que se apresenta diante da câmera e o modo como o cineasta elabora a duração do plano, o corte, a profundidade de campo, o uso do som, a montagem etc.), encontra, na alteridade, a possibilidade de arrebatamento, diante do que é diferente, original, *sui generis*, que, por si só, pode levar magia ao público. Assim nasce o documentário moderno, embrião do documentário a que assistimos na contemporaneidade.

### Estratégias para levar o outro às telas

Um “gesto humanista de encontro com o Outro” (ROTH, 2005, p. 38) – assim Laurent Roth referiu-se ao cinema documental produzido nas últimas décadas. Eduardo Coutinho, por sua vez, entende que “o documentário é o encontro do cineasta com o mundo, geralmente socialmente diferente e intermediado por uma câmera, que lhe dá um poder, e esse jogo é fascinante” (COUTINHO, 2005, p. 119) O caminho do documentário – e de um cinema mais naturalista – seria, então, o da evidência de determinados grupos sociais e subgrupos de nossa própria sociedade. Uma missão mais próxima do que vislumbrou Benjamin, ao constatar o grande poder que a tela poderia exercer sobre as massas e, por isso mesmo, deveria ser empregado em questões mais *nobres*. Seria a luta contra a invisibilidade de alguns segmentos, a verdadeira vocação do cinema, tal como almejou o teórico alemão?

Uma experiência mais próxima desse panorama tem início em meados do século passado, quando a *voz do povo* chega às telas. No Brasil, o movimento ganha força a partir dos anos 60, coincidindo com o Cinema Novo e valendo-se das inovações técnicas<sup>4</sup>. Entretanto, neste momento, a evidência de modos de vida distintos ainda não é a principal meta dos cineastas, sendo mobilizada, sobretudo, na obtenção de informações que apoiam os documentaristas na estruturação de um argumento sobre a situação real focalizada, configurando o chamado *Cinema Sociológico*<sup>5</sup>.

De acordo com Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, nessa vertente, posicionamentos de personagens ou entrevistados são mobilizados como exemplo ou ilustração de teses preconcebidas. Ou seja: em vez de captar uma realidade particular e, a partir daí, levar ao espectador aquela visão de mun-

4 Consuelo Lins e Cláudia Mesquita assinalam que, “a partir do começo dos anos 60, a captação de som direto se torna pouco a pouco usual, com a popularização dos gravadores portáteis Nagra e de câmeras 16mm mais leves. O primeiro representante do Cinema Novo a ter contato com a técnica do som direto foi Joaquim Pedro de Andrade, que a experimentou de modo pioneiro (mas ainda precariamente, por indisponibilidade de equipamentos) em Garrincha, alegria do povo (1962)” (LINS, MESQUITA, 2008, p. 21).

5 O conceito foi desenvolvido por Jean-Claude Bernardet. Ver mais em: BERNARDET, *Cineastas e imagens do povo*.

do, os documentaristas já elaboram seus roteiros com um preconceito sobre um grupo ou persona. Não seria, propriamente, o caso de se ouvir a voz de outrem, mas, de confirmar, através do filme, o que nós consideramos ser o discurso desse outro<sup>6</sup>.

A superação do modelo sociológico ocorre concomitantemente ao seu próprio desenvolvimento. Ainda na década de 60, o questionamento a esse tipo de fazer cinematográfico já pode ser observado, e filmes nacionais como *Vira-mundo* (1965), de Geraldo Sarno, *Opinião pública* (1966), de Arnaldo Jabor, entre outros, embora tenham viés sociológico, assinalam com a possibilidade de novos (e mais amplos) caminhos para o cinema documental no país, mais interessado na captação da realidade sem pré-concepções e ideias prontas. Assim, abre-se espaço para o advento do documentário contemporâneo. Os autores consideram que:

uma das respostas, já nos anos 70, aos limites da tendência “sociológica” encontra-se em curtas documentais que buscaram “promover” o sujeito da experiência à posição de sujeito do discurso; tentativas e propostas para que o “outro de classe” se afirmasse sujeito da produção de sentidos sobre sua própria existência. (LINS; MESQUITA, 2008, p. 23)

Este *ímpeto de dar a voz* inauguraria o documentário no Brasil de hoje. Para Esther Hamburger, tal procedimento:

coincide com o rompimento da invisibilidade na grande mídia, que, com raras exceções, nos últimos quarenta anos marcou, em larga medida, os segmentos populares deste país, como os habitantes de favelas e de bairro periféricos das grandes cidades. A invisibilidade era, e é, expressão de discriminação. (HAMBURGER, 2005, p. 198)

Nesse contexto de *finesséculo*, um registro mais fidedigno da realidade, sem tantas pré-concepções, assinala a possibilidade de uma nova fase, e um nome desponta: o do diretor Arthur Omar. É dele o texto-manifesto *O antidocumentário, provisoriamente*, no qual defende: “Só se documenta aquilo de que não se participa” (1972). Segundo Lins e Mesquita, Omar “implode as boas intenções dos documentaristas de então” (2008, p. 24). Isto porque ele delimita a distância entre o saber documental e seus objetos, reforçando que a mediação é o que verdadeiramente interessa, ao explicitar a natureza *falsa* de toda e qualquer imagem.

Em resumo: o documentário contemporâneo surge como reação ao ranço sociológico que marcava grande parte das produções da década de 1960, mais preocupadas em reafirmar saberes hegemônicos sobre determinados grupos, do que, efetivamente, permitir que estes se mostrassem como verdadeiramente

6 Artificios como o *off* e a narração explicativa revelam tal contexto, no qual o cineasta/intelectual se julga no papel de intérprete.

são. Um olhar mais *antropológico* passa a vigorar entre os documentaristas, na evidenciação de situações e personagens obscuros.

Mas, aí vai uma ressalva: se uma das distinções básicas entre os documentários modernos e contemporâneos é a *mão pesada* do diretor/mediador de antes, sucedida pela *leveza* e fluidez pós-moderna, marcada pelos equipamentos digitais e por uma mudança de consciência dos cineastas, isso não significa que a realidade, tal como ela é, tenha, enfim, encontrado na sétima arte a sua mais fiel vitrine. Lembremo-nos sempre: o cinema é, antes de tudo, uma fábrica de sonhos. E, se a impressão de realidade é mais frequente nos documentários atuais, é porque essa fábrica torna-se, a cada dia, mais eficiente em sua função de *iludir* e afetar o espectador.

E a cena fundamental para o entendimento do documentário contemporâneo começa a ser delineada com o *caso Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho. O filme tem uma construção curiosa. Rodado a partir de 1964, causa desconforto ao governo ditatorial, por sua temática – a trajetória do líder camponês João Pedro Teixeira, assassinado a mando de latifundiários. Anos depois, já na década de 1980, é retomado (através de um documentário sobre o processo de produção original, sob o ponto de vista dos *atores* da primeira filmagem), tendo sua *saga* concluída em 1984. Ou seja: trata-se, por assim dizer, de uma produção em duas partes, que, segundo a classificação do próprio cinema, começa moderna e termina contemporânea. Entretanto, a segunda vertente sobressai. Os motivos são explicitados por Lins e Mesquita:

Trata-se de abrir a câmera para a complexidade das representações que os camponeses fazem de sua experiência e de sua história, muitas vezes contraditórias. O *Cabra* de 1984, centrado em entrevistas, é um filme aberto, sem certezas. Coutinho aposta no processo de filmagem como aquele que produz acontecimentos e personagens; aposta no encontro entre quem filma e quem é filmado como essencial para tornar o documentário possível. LINS; MESQUITA, 2008, p. 26)

A falta de certezas talvez seja a maior marca do documentário, a partir de então<sup>7</sup>. Diretores que se viam compelidos a adotar um ponto de vista, ainda na pré-produção de seus filmes, decidem encarar o desafio do desconhecido, de *se deixar envolver* pelo objeto filmado e por novos universos a serem descobertos. O *encontro com o Outro*, enfim, acontece sem tantas amarras ou armaduras, tornando-se um processo de descoberta, e isso se reflete no que vemos na tela. O próprio Coutinho conceitua esse fazer cinematográfico, batizado por ele de *cinema de conversação*, em oposição ao formalismo da entrevista convencional:

7 Importante ressaltar que o documentário pós-moderno é complexo, múltiplo, extremamente rico em propostas, métodos e imagens. Evidentemente, os exemplos citados no artigo não abarcam toda a pluralidade contemporânea, operando, basicamente, como um pequeno recorte do gênero.

Adotando a forma de um ‘cinema de conversação’, escolhi ser alimentado pela fala-olhar de acontecimentos e pessoas singulares, mergulhadas na contingência da vida. Eliminei, com isso, até onde fosse possível, o universo das ideias gerais, com as quais dificilmente se faz bom cinema, documentário ou não, e dos ‘tipos’ imediata e coerentemente simbólicos de uma classe, de um grupo, de uma nação, de uma cultura. O improviso, o acaso, a relação amigável, às vezes conflituosa, entre os conversadores dispostos, em tese, dos dois lados da câmera – esse é o alimento essencial do documentário que procuro fazer. (COUTINHO, 2008, p. 15)

Neste panorama, é sintomático que o diretor refute a ideia de que o documentário retrata um povo ou grupo social: “Não encontro o povo, encontro pessoas. [...] O outro não é povo, nem uma classe social, ele tem identidade” (COUTINHO, 2008, p. 91), afirma. Entendemos, com base nessa declaração, que o documentarista contemporâneo, representando por Coutinho, não busca alguém que possa representar sua comunidade. Almeja, antes de mais nada, uma pessoa que, pela força de seu discurso ou pela intensidade de sua vivência, seja capaz de arrebatá-lo ao público. Seria essa a personagem ideal do documentário nos dias de hoje.

A transformação mais radical acontece já no limiar do século XX, quando documentaristas percebem que não é imperativo se aventurar no cangaço, ou em tribos indígenas, para buscar uma realidade distinta da nossa. O gênero volta-se para questões urbanas, geograficamente mais próximas, mas, ainda assim, obscuras para a sociedade constituída, para o público que efetivamente assiste a documentários. A aproximação com o jornalismo reforça essa vertente, e realça, ainda mais, o sentido de veracidade, que se torna uma espécie de *obsessão* para os diretores.

*Notícias de uma guerra particular*, de João Moreira Salles e Kátia Lund, é paradigmático nessa perspectiva mais *jornalística* do documentário. Marca, ainda, a parceria entre a TV e o cinema, já que a produção foi viabilizada graças à união de forças entre o canal por assinatura *GNT/Globosat* e a *Videofilmes*. A temática não poderia ser mais atual: a guerra travada entre policiais e traficantes, em morros cariocas. A ênfase recai sobre os impactos dos conflitos sobre a população de baixa renda, obrigada a conviver com a violência. Lançado em 1999, o filme não cede ao primeiro impulso – que, talvez, seria acatado no documentário moderno –, de ouvir especialistas no assunto. Salles e Lund ouvem apenas os envolvidos na *guerra*, que revelam detalhes de seu cotidiano.

Segundo João Moreira Salles (2006), o filme não contou com roteiro; apostou no inesperado, nas reações espontâneas dos entrevistados – como a fala de um soldado do Batalhão de Operações Especiais, Rodrigo Pimentel, que faz um desabafo emocionado. O diretor ressalta o tom de *improviso* e seu desejo de exercer o papel de *testemunha*, diante da realidade abordada.

Filmes como *Notícias*, com temática atual, preponderantemente urbana,

que apostam em um tratamento mais jornalístico<sup>8</sup>, são responsáveis pelo senso (quase) comum de que os documentários contemporâneos são, de fato, isentos de ficcionalização e/ou tratamento estético. Mas, uma leitura mais atenta desses filmes pode desmitificar esse *olhar essencialmente realista* do documental pós-moderno. Esther Hamburger enumera alguns recursos narrativos que imperam em produções atuais:

*Notícias e Ônibus 174* se articulam em torno de uma mesma chave narrativa, incluindo o uso da mesma trilha sonora, uma música instrumental grave que vai pontuando a descrição do quadro da tragédia. (...) Não é à toa que os dois documentários terminam no cemitério. (...) [Ambos] empregam a mesma estratégia de articulação de fragmentos de depoimentos de personagens situados em posições diferentes, até antagônicas, muitas vezes começando em *off*, como recurso para salientar os contrastes entre diferentes pontos de vista sobre um mesmo problema. (HAMBURGER, 2005, p. 201-202)

É interessante observarmos como é dicotômica a relação entre as palavras empregadas pelo diretor João Salles e pela professora da Eca-USP, ao se referirem ao filme. Se, de acordo com o idealizador, temos *aposta no inesperado, espontaneidade, improvisado* e o *desejo de testemunhar uma realidade*, por outro lado, a especialista aponta uma série de estratégias, como trilha sonora, escolha de imagens e cenários, voz em *off*, para denunciar a *manipulação* do real, de forma a obter-se um produto final satisfatório ao cineasta, e capaz de afetar o espectador.

Outras produções nacionais, ainda mais recentes, e que vêm ganhando destaque em festivais, junto à crítica e ao público, também se valem dos meios citados por Hamburger. Responsável pelo premiado *Estamira* (2004), Marcos Prado finalizou, em 2016, uma espécie de *cine-diário* de Marcos Archer, brasileiro executado na Indonésia, por tráfico de drogas. O documentário *Curumim* acompanha os últimos dias do condenado, utilizando recursos como, entrevistas, imagens de arquivo e até mesmo filmagens feitas de modo clandestino, no corredor da morte, pelo próprio Archer. Apesar da aparente crueza das cenas, há, assim como em *Estamira*, uso de recursos variados, como texturas filmicas que se alternam nas cenas, utilização do preto e branco e trilha marcante.

Saindo da temática urbana, mas mantendo o intuito de evidenciar *outsiders*, o diretor Vicent Carelli foi responsável por *Martírio* (2016), cujo foco é o drama vivido pelos índios guarani-kaiowá, em Mato Grosso do Sul, e

8 Nesta vertente, destacamos obras como *Santo Forte* (1999), de Eduardo Coutinho, *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (2000), de Paulo Caldas e Marcelo Luna e *Ônibus 174* (2002), de José Padilha e Felipe Lacerda, além dos recém-lançados *Mulheres negras: projeto de mundo*, de Dayane Rodrigues e *Invólucro*, de Caroline Oliveira, ambos de 2016.

sua luta para permanecer em seu território de origem. Embora tenha uma estética extremamente realista, e uma abordagem essencialmente jornalística, o filme não renuncia a recursos estilísticos, como a cuidadosa edição e a trilha sonora (composta pelos cânticos dos próprios índios), além do uso de vozes em *off*.

## Considerações finais

Diante dos filmes aqui elencados, e das reflexões desenvolvidas, seria, portanto, uma utopia, acreditar na utilização do cinema documental brasileiro, como genuíno instrumento de evidenciação do outro? Esse intuito teria algo de inviável, na medida em que o *filtro* da técnica cinematográfica, aliado ao estilo de cada diretor, ceifaria qualquer possibilidade de enxergar sujeitos díspares como eles verdadeiramente são, sem o crivo de nosso olhar (do olhar da câmera)?

É preciso cautela, ao refletirmos sobre tão complexas questões, limitando, ainda, nossas reflexões ao contexto abordado (da produção de documentários no Brasil). Não é o caso de acusarmos o documentarista de *má-fé*, ou de afirmar que ele apresenta um embuste ao público. O que se pretende, à guisa de conclusão, é reconhecer que, sob a aparente *verdade*, levada às telas através do documentário nacional contemporâneo, há recursos técnicos e estilísticos mobilizados pelo gênero, indispensáveis à produção de qualquer filme, por mais realista que seja. Trata-se de uma constatação que nos permite, inclusive, reforçar a tese de que o filme acaba exercendo função semelhante à da literatura memorialística (aqui citada apenas com o intuito de facilitar o entendimento da tese exposta).

Há o registro de uma realidade, de fatos ocorridos – porém, o burilamento é inevitável. Mesmo flertando com o jornalismo, o documentário não perde seu caráter artístico, e a câmera não consegue escapar ao que Maria Esther Maciel (2009) chama de “pulsão representativa”, que faz dela um “instrumento visual de escritas de vidas”. E, como assinala Barthes, a escrita, independentemente do código utilizado (linguístico ou audiovisual), é uma função: “é a relação entre a criação e a sociedade, é a linguagem literária transformada em sua destinação social, é a forma captada em sua intenção humana e ligada assim às grandes crises da história” (BARTHES, 2015, p.13). Enquanto função, a escrita – inclusive a cinematográfica – necessita de mecanismos e executores (público/leitor e autor). Sua significação é construída culturalmente, graças a um feixe de relações, no qual a realidade se faz presente, mas não está só; é um dos fios que ajudam a tecer a mensagem final.

---

### *Notes about the documentary highlighting alterities*

#### **Abstract**

*The article discusses the possibility of depicting the other through cinema, taking into account what advocated Walter Benjamin to defend The Seventh Art, as evidential by the masses. Initially, we will show a brief outline of the evolution of cinematographic technique, up until the popularization of the documentary. Gathering some examples of Brazilian productions, we conclude that cinema, despite its documental component, is unable to forego the necessity of technical and stylistic resources, which, however, does not discredit its ability in the representation of the other.*

**Keywords:** *Brazilian Documentary. Alteritie. Representation of the other.*

---

#### **Referências**

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. Lisboa: Edições 70, 2015.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. **Obras Escolhidas I: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COUTINHO, Eduardo. **Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008.

COUTINHO, Eduardo, XAVIER, Ismail, FURTADO, Jorge. O sujeito (extra) ordinário. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Lisboa: Antígona, 2012.

GUIMARÃES, César. O outro no cinema. In: FRANÇA, V. R. V. (Org.). **Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

HAMBURGER, Esther. Políticas da representação: ficção e documentário em Ônibus 174. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MACIEL, Maria Esther. Vidas entrevistas - a biografia no filme Edifício Master, de Eduardo Coutinho. In: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo Martiniano (Org.). **Modernidades alternativas na América Latina**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2002.

OLIVEIRA FILHO, Wilson. Desconstruindo McLuhan: o homem como (possível) extensão dos meios. Rio de Janeiro: E-papers, 2009.

ROTH, Laurent. A câmera DV: órgão de um corpo em mutação. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SALLES, João Moreira. Notícias de um cinema do particular. *Revista Sexta-feira*, v.8, 2006, p. 157-8.

WINSTON, Brian. A maldição do “jornalístico” na era digital. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

