

ENCENAÇÃO, CINEMATOGRÁFIA, E EXPRESSÃO NO DOCUMENTÁRIO SANTIAGO

Bertrand de Souza Lira¹

Resumo

A cinematografia – a maneira como a narrativa cinematográfica é construída através de planos, enquadramentos, ângulos, movimentos de câmera e profundidade de campo – será abordada aqui tendo como objeto de análise o documentário *Santiago: reflexões sobre o material bruto* (João Moreira Salles, 2007) com foco na expressão de ideias do diretor e dos sentimentos do personagem retratado; trataremos igualmente de aspectos da encenação, a exemplo da construção de cenas ficcionais, para a expressão de subjetividades. Na reflexão sobre a cinematografia, lançaremos mão do conceito de *mise-en-scène* de David Bordwell e Kristin Thompson (2013), envolvendo todos os procedimentos técnico-estilísticos que materializam na tela uma narrativa cinematográfica.

Palavras-chave: cinematografia; documentário; narrativa; encenação; subjetividade.

STAGING, CINEMATOGRAPHY, AND EXPRESSION IN THE DOCUMENTARY SANTIAGO

Abstract: Cinematography – the manner in which the cinematic narrative is constructed through shots, framing, camera angles, movements and depth of field – will be addressed here having as a goal the documentary *Santiago: reflections on the raw material* (João Moreira Salles, 2007) with a focus on the expression of the director's ideas and the feelings of the portrayed Character. We will also inquire with aspects of staging, such as the building of fictional scenes for the expression of subjectivities. In the reflection on cinematography, we will make use of the concept of *mise-en-scène* by David Bordwell and Kristin Thompson (2013), involving all the technical-stylistic procedures that materialize on the screen a cinematographic narrative.

Keywords: cinematography; documentary; narrative; staging; subjectivity.

¹ Professor doutor aposentado do Programa de Pós-Graduação (PPGC) e do Departamento de Mídias Digitais da UFPB de roteiro e documentário. Cineasta e curador de mostras e festivais, consultor de roteiro, publicou os livros *Luz e sombra: significações imaginárias na fotografia do cinema expressionista alemão* (2013) e *Cinema noir: a sombra como experiência estética e narrativa* (2015). Frequentou o Atelier de Réalisation Cinématographique Varan, em Paris (1982 e 1986), e a Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV), em Cuba. Dirigiu diversos documentários de curta, média e longa-metragem, premiados em festivais no Brasil e no exterior, entre eles o JVC Grand Prize do 26º Tokyo Vídeo Festival de 2004, no Japão. ORCID <https://orcid.org/0000-0003-1861-4281>. Email lirabertrand@gmail.com

Introdução

A subjetividade, que por muito tempo era quase uma antinomia do conceito de documentário, tem se mostrado cada vez mais presente na produção de filmes de não ficção contemporânea, com imagens e cenas construídas para representar ideias, sentimentos e emoções, não só dos atores sociais retratados como também veicular conceitos e expressar a subjetividade do diretor sobre o tema tratado. O cinema documental nasceu lançando mão do recurso da encenação, como podemos constatar em *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922), obra fundadora do gênero, com a reconstituição de situações não mais existentes ou a criação de cenas para estruturar a narrativa de modo a criar uma estrutura dramática à maneira de uma ficção (DA-RIN, 2004). Nossa proposta aqui é refletir sobre o uso da cinematografia e da encenação no documentário *Santiago: reflexões sobre o material bruto* (João Moreira Salles, 2007), observando como enquadramentos, ângulos e movimentos de câmera, profundidade de campo, etc. (a cinematografia) e o recurso à encenação (a construção da cena), com a colocação dos personagens diante da câmera, escolha de cenário e iluminação, é trabalhado para representar subjetividades. Utilizaremos nessa investida os conceitos de *encenação-construída*, *encenação-locação* e *encenação-atitude* de Fernão Pessoa Ramos (2008) da sua tipologia para a encenação em filmes documentários. Para a análise da cinematografia, trabalharemos com o conceito de David Bordwell e Kristin Thompson (2013) que engloba todos os procedimentos técnico-estilísticos que materializam uma narrativa cinematográfica, que abrangem o controle do que é filmado e do como é filmado: planificação, amplitude tonal, perspectiva (com o uso de diferentes lentes), a profundidade de campo e de foco, ângulo, altura e distância do enquadramento, dimensões e formas de quadro, espaço dentro e fora de campo, movimentos de câmera, etc., aspectos que vão imprimir qualidades cinematográficas ao plano.

Em seu primeiro plano, *Santiago* apresenta três fotografias da casa na qual o diretor viveu a sua infância, cenário do universo da história narrada. São imagens criadas para que o diretor especule sobre o estatuto do cinema do real. Santiago, que dá título ao filme, é o ex-mordomo da família de João Moreira Salles que o escolheu como tema do documentário em 1992, ano em que deu início às filmagens, e só retomando ao material filmado em 2005 para montá-lo. Além dos depoimentos de Santiago, rigorosamente dirigido no que ele relata e na

forma como relata, Salles criou imagens diversas para ilustrar o conteúdo das falas do personagem como também das suas próprias reflexões e memórias, narradas em voz *over*, na voz do seu irmão Fernando Moreira Salles: “Filmei inúmeras cenas em estúdio. Elas me serviriam para ilustrar as histórias que Santiago me contou durante os cinco dias de filmagem”, diz o narrador no filme.

Com estas encenações em estúdio (“encenação-construída”), o diretor materializa memórias de Santiago Merlo e suas próprias impressões do que lhe é narrado. São imagens de um trem em miniatura numa paisagem noturna esfumaçada, de vasos com arranjos de flores, de um boxeador em ação, sacos de plásticos flutuando no ar, esteticamente bem fotografadas em preto e branco num trabalho precioso de iluminação, sob a direção de fotografia de Walter Carvalho.

Do ponto de vista da cinematografia, observaremos a opção por enquadramentos rigorosos, com frequentes primeiros planos arrojados e distanciados do personagem, revelando, na planificação, o distanciamento entre Santiago e o diretor. Salles só tomaria consciência dessa relação de poder ao analisar o copião após um longo tempo afastado do material filmado, em 1992. A combinação de encenação e cinematografia intencionando impregnar a narrativa de subjetividades e de expressão é o foco da presente abordagem, enfatizando a desconstrução da objetividade fortemente associada ao gênero documentário ao longo de seu percurso histórico.

Santiago: reflexões sobre o material bruto, o filme

A proposta inicial de *Santiago* era a de uma representação com ênfase em entrevistas com Santiago, sujeito de sua narrativa, porém, Salles retorna ao material bruto, desta vez como personagem do filme, refletindo sobre aquele momento passado do processo de filmagem, da relação de poder entre ele e o ex-mordomo, da vida na mansão que viveu com sua família, além de reflexões, em pequena proporção, sobre a veracidade das imagens documentais.

Salles, nessa interrupção do projeto original, conforme observamos no artigo *Mudança de rota: quando o diretor se torna personagem de um documentário* (2014), muda

a sua estratégia de abordagem de um filme participativo/interativo para duas formas outras de tratamento de sua narrativa: o modo reflexivo e o modo performático (autobiográfico), segundo a tipologia elencada por Bill Nichols (2005). O modo de representação do real, dito performático por Nichols (2005) e “ética modesta” por Ramos (2008), enfatiza a dimensão afetiva e o tom autobiográfico impregnado de subjetividade da parte do diretor ao expressar afirmações sobre o real.

Nas asserções reflexivas expressas numa narrativa documental dentro de um modo reflexivo de tratamento do real, a realização fílmica, ela mesma, é tema do filme. É o que acontece em *Santiago*, quando, além do diretor se tornar personagem, Salles discute o estatuto do documentário e sua relação com o real. “A ética reflexiva lida com a veracidade da própria representação, expondo ao espectador métodos e escolhas empregados no trato com o real (Lira, 2014, p. 69).” Esses dois modos (performático e reflexivo) se entrelaçam com frequência nesta obra de Salles e, mesmo não sendo o diretor o protagonista do seu filme, ele se coloca na narrativa ao fazer elocubrações sobre o que conta.

Narrado em primeira pessoa, na sua versão final, *Santiago* não foi concebido originalmente com este fim. Nas imagens filmadas nesse primeiro momento há uma forte interação entre Santiago e Salles numa abordagem nitidamente interativa/participativa. Salles, como diretor e ex-patrão, faz perguntas, solicita falas e posturas ao personagem, muitas vezes de forma autoritária. Ficam evidentes as tentativas de Salles de permanecer fora da cena e de nem mesmo ser mencionado por seu personagem no material de 1992. Na obra acabada, Salles aparece nas imagens do filme apenas uma vez (de costas e conversando com seu ex-mordomo), todavia, o diretor está amiúde presente com sua voz off, interpelando o personagem e dirigindo-o.

No modo interativo/participativo, o documentarista está sempre presente, mesmo que sejam eliminadas na montagem suas interpelações, solicitações ou ordens dadas aos personagens em cena. Os personagens sempre estão falando para alguém que está à sua frente e com o documentário *Santiago* não é diferente (Lira, 2014, p. 71).

Deixado de lado por 13 anos o material filmado, Salles volta ao “material bruto”, ocasião em que Santiago já estava morto. Nesta nova mirada, o diretor busca outras formas de abordagem. Embora a sua própria família fosse também tema do documentário, através

das memórias do mordomo, o diretor produziu novas imagens para dar continuidade ao projeto original e o próprio Salles termina se tornando personagem da sua narrativa, desta vez elaborando reflexões acerca de Santiago, da sua própria família e dele mesmo. Na realidade, o diretor pretendia no projeto original falar do ex-mordomo (um personagem “exótico”, na sua opinião) e por extensão também abordar a sua família abastada.

Desta forma, o filme iniciado com uma abordagem participativa/interativa, no qual diretor e protagonista de certa forma dialogam – mesmo com a postura autoritária de Salles reconhecida por ele próprio – ele se debruça sobre o material filmado com um novo olhar, acrescentando duas novas abordagens: um modo reflexivo e outro, de certa forma, autobiográfico (performático). O diretor vira personagem e passa a falar em primeira pessoa com uma voz carregada de subjetividade, refletindo sobre Santiago e a sua relação com ele (diretor e ex-patrão) e com sua família.

Enxergamos na obra em questão um modo reflexivo porque *Santiago* discute o próprio processo de realização do documentário e um modo performático porque o diretor se insere na obra como personagem. A voz *over* que faz ruminações, que devaneia, que pensa a narrativa em primeira pessoa, materialmente não é de João Moreira Salles e sim do irmão Fernando, uma escolha do diretor. No entanto, o texto falado reflete o pensamento do personagem/diretor. Para J.M. Salles, uma escolha que traz mais uma “camada de ilusão” e de “ambiguidade” à narrativa, pois o irmão Fernando poderia se apropriar do que é dito já que ambos têm uma “memória comum”.²

Sobre encenação no documentário *Santiago*

A preocupação dos documentaristas com a encenação data do surgimento do gênero com Robert Flaherty e o seu documentário *Nanook, of the North* (1922). Além de usar atores sociais na encenação para interpretar uma família fictícia, embora bastante colada na realidade, Flaherty estruturou sua narrativa encenando situações e costumes que não existiam

² Depoimento na Faixa comentada do DVD *Santiago*, Videofilmes, 2008.

mais entre os povos inuítes e trabalhou sua narrativa com uma estrutura dramática nos moldes de uma ficção já estabelecida e consolidada na década anterior (Da-Rin, 2004).

Só 26 anos depois do lançamento de *Nanook, of the North*, em 1922, a World Union of Documentary, uma associação de realizadores, estabelece, em um encontro de 1948, uma definição do termo documentário, incluindo como parte fundamental da sua narrativa a questão da encenação no gênero.

Todo método de registro em celuloide de qualquer aspecto da realidade interpretada tanto por filmagem factual quanto por *reconstituição sincera e justificável*, de modo a apelar seja para a razão ou emoção, com o objetivo de estimular o desejo e a ampliação do conhecimento e das relações humanas, como também colocar verdadeiramente problemas e suas soluções nas esferas das suas relações econômicas, culturais e humanas (citado por Da-Rin, 2004, p. 15, grifos nossos).

Flaherty funda o documentário enquanto gênero de representação do real, de um mundo verificável – e não imaginado como na ficção –, no entanto incluindo como possibilidade narrativa a produção de eventos encenados para a câmera, o que não acontecia nos “filmes de viagens”. A partir de então, a encenação passa a ser elemento constituinte do documentário. Além da representação da factualidade, a encenação/ficcionalidade no gênero contribui para falar de outros aspectos da realidade (imaginário, imaginação, subjetividade) que um registro factual muitas vezes não consegue expressar. Na nossa investida, vamos usar a tipologia da encenação proposta por Fernão Ramos (2008), apresentada em três categorias: *a encenação-construída, a encenação-locação e a encenação-atitude*.

O que Ramos denomina de *encenação-construída* no documentário é aquela encenação que se dá em cenários previamente preparados para o registro, ou seja, construídos para receber personagens e objetos da narrativa, a exemplo de estúdios de TV e cinema, prática muito comum nos documentários exibidos em canais a cabo (“documentário cabo”). Há uma heterogeneidade do registro que está no quadro – e que será visto pelo espectador – e o que fica fora do quadro, parte do estúdio e seu aparato de filmagem. Este tipo de encenação difere radicalmente da segunda categoria, *a encenação-locação*. Nesta, os personagens são registrados nos mesmos cenários de vivência do seu cotidiano doméstico, de trabalho e de lazer. Quase nada difere entre o campo (tudo que está visível no quadro e o fora-

de-campo, uma extensão do que não é incluído em determinado momento do que é representado na tela, mas que será evocado pela imaginação ou mesmo entrar no quadro em determinada situação. Por fim, a *encenação-atitude*, quando personagens auto-encenam para a câmera na ocasião da tomada, flexibilizando seu comportamento (falas e expressões) por conta própria com o propósito de dar o melhor de si e com a consciência de que representa para o Outro, o espectador-interlocutor. Para Ramos,

O conceito de encenação perde consistência se ampliado de modo uniforme para toda a história do documentário no século XX. Tudo se torna encenação, seja no documentário, seja na ficção. Coloca-se no mesmo patamar uma encenação em estúdio e uma leve inflexão de voz no do sujeito na tomada, provocada pela presença da câmera (Ramos, 2008, p. 47).

Em *Santiago*, identificamos essas três categorias de encenação em sua narrativa. O filme começa com três planos de três fotografias, sobre um console, isolado por uma luz bem estudada (imagens 01, 02 e 03), na casa na qual o diretor-personagem nasceu e passou toda a sua infância até os 20 anos, como ele informa na narração em primeira pessoa, com a voz emprestada do seu irmão Fernando. Todas as cenas filmadas na casa da família, ainda na primeira fase do filme, em 1992, a exemplo desta cena inicial, como também de todas as cenas no apartamento de Santiago, estão inseridas no tipo de *encenação-locação* que “envolve ações preparadas especificamente para a câmera, mas nela a encenação enfrenta a tensão com a intensidade e a indeterminação do mundo, em seu transcorrer na tomada (Ramos, 2008, p. 42).”

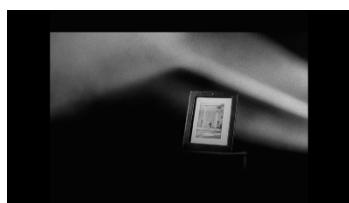


Imagen 01. Primeira Tomada de quadro sobre console na casa dos Moreira Salles. Fonte: Frame do filme *Santiago*.

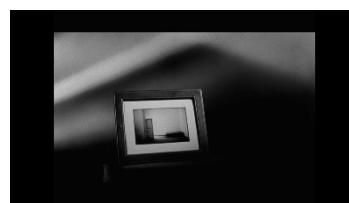


Imagen 02. Segunda tomada de quadro sobre console na casa dos Moreira Salles. Fonte: Frame do filme *Santiago*.



Imagen 03. Terceira tomada de quadro sobre console na casa dos Moreira Salles. Fonte: Frame do filme *Santiago*.

Essa “tensão” a que se refere Ramos está presente todo o tempo nos depoimentos de Santiago para o filme que Salles tentou fazer. No entanto, ela não é representada nas cenas da casa do diretor-personagem porque na ocasião das filmagens sua família já não habitava mais lá. Sua mãe havia falecido cinco anos antes. A casa é mostrada sempre vazia. Uma única exceção é quando o fotógrafo Walter Carvalho aparece fazendo medição de luz no terraço e quando a família é vista num momento de lazer através do registro em cores de filmes domésticos do acervo dos Moreira Salles.

O diretor não se limitou aos registros factuais, produziu cenas para ilustrar os depoimentos de Santiago e de momentos de sua narrativa em primeira pessoa, cuja encenação se enquadra na categoria de *encenação-construída*: a cena da “dança das mãos” de Santiago (imagem 04), a do trem noturno em miniatura, o “trem fantasma” (imagem 05), a do vaso de flores (imagem 06) e a do boxeador (imagem 07), momentos em que o claro-escuro da fotografia com sua iluminação arquitetada em estúdio revela um rígido controle plástico. No entender de Ramos (2008, p. 40), “Na *encenação-construída* da narrativa documentária o espaço fora-de-campo está ainda no cenário. E, para além do cenário e do estúdio, existe o mundo em seu transcorrer, numa heterogeneidade absoluta com o espaço da cena no estúdio”. Como vimos acima, o próprio Salles explicita na voz que narra o seu filme que lançou mão de filmagens em estúdio.



Imagen 04. “Dança das mãos” de Santiago.
Fonte: Frame do filme *Santiago*.



Imagen 05. “Trem fantasma”
Fonte: Frame do filme *Santiago*.

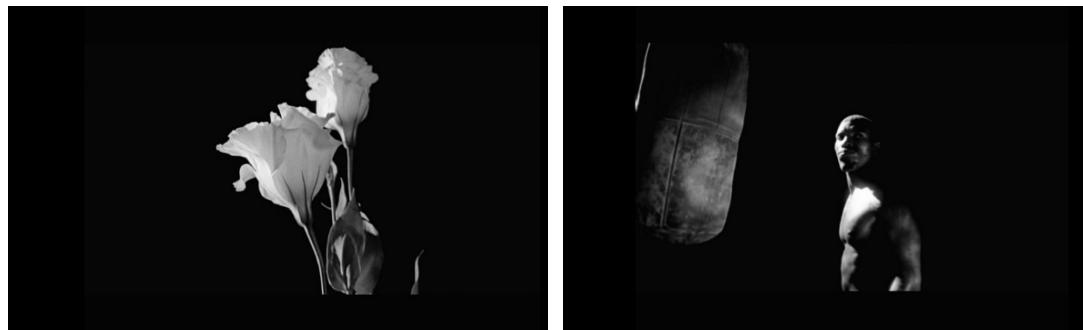


Imagen 06. Arranjo de flores, uma paixão de Santiago.

Fonte: Frame do filme *Santiago*.

Imagen 07. O boxe, esporte predileto do personagem. Fonte: Frame do filme *Santiago*.

As performances de Santiago para a câmera se enquadraram no terceiro tipo, a *encenação-atitude*, nos momentos em que o personagem espontaneamente flexibiliza sua atuação consciente de que será avaliado pelo espectador (o Outro). Aqui também temos o registro do real em cenas nas quais o que vemos no quadro (no campo) está em homogeneidade com o espaço que está fora-de-campo. A *encenação-atitude* “engloba uma série de comportamentos provocados pela presença da câmera e do sujeito que a sustenta. [...] são os próprios comportamentos habituais e cotidianos com alguma flexibilização provocada, justamente, pela presença da câmera e sua equipe (Ramos, 2008, p. 45).”

A *encenação-atitude* se apresenta em todos os momentos em que Santiago está em cena. Aqui, podemos arriscar dizer que mesmo nas tomadas em que o diretor e sua assistente Márcia Ramalho solicitam determinados comportamentos e posturas ao personagem, ele sempre contribuirá com uma performance própria. Temos exemplos destas solicitações nas imagens abaixo, quando, ao mudar o enquadramento, é solicitado a Santiago a repetição de uma fala que acabara de pronunciar sobre o lugar dedicado a pequenos quadros das madonas, “o canto das madonas” (imagem 08) – este enquadramento, entre os demais, é o que mais sintetiza esse sentimento de distanciamento e de isolamento do personagem em relação ao diretor. E, igualmente, quando Márcia Ramalho pede para Santiago encostar de novo na parede e não olhar em direção à câmera, por extensão, ao diretor e à equipe (imagem 09).



Imagen 08. O enquadramento e a iluminação encurralam o personagem.

Fonte: Frame do filme *Santiago*.



Imagen 09. Um plano “arroxado” estreita e distancia o personagem.

Fonte: Frame do filme *Santiago*.

O documentário em suas diversas modalidades de abordagem do real, nunca se limitou ao que o real lhe pode oferecer, prendendo-se somente ao factual, mas sempre buscou imagens e sons a serem utilizadas na sua narrativa do mundo histórico. De *Nanook, of the North* aos documentários contemporâneos, há uma procura incessante pela imaginação, enriquecendo o “tratamento criativo da realidade” (frase atribuída a John Grierson). Todos os materiais de expressão do cinema são mobilizados para narrar, informar e, sobretudo, tocar o espectador, convencê-lo do argumento apresentado. A encenação é uma dessas estratégias, entre várias, às quais o diretor recorre para organizar uma narrativa que envolva a sua assistência.

Cinematografia e expressão em *Santiago*: reflexões sobre o material bruto

O filme de Salles, como vimos anteriormente, tem início com três *travellings* em direção a três fotografias diferentes: a casa, o quarto e uma cadeira na varanda, todas da casa da Gávea, de certa forma uma personagem do documentário já que é vista e mencionada amiúde. “Há treze anos, quando fiz essas imagens, pensava que o filme começaria assim...” narra Salles. Aqui encontramos as marcas de enunciação em primeira pessoa do narrador que não vemos, mas identificamos como o regente de tudo o que passamos a ver e ouvir em *Santiago*.

A presença dessa perspectiva ao longo da narrativa não se restringe ao que é narrado na voz *over* de Salles. A planificação, como parte da cinematografia, expressa sentidos em *Santiago*. No material filmado no apartamento de Santiago, podemos extrair exemplos de como a escolha do plano (especificamente o enquadramento) pode transmitir sentimentos ou pontos de vista sobre o tema e personagem. Sobre forma e conteúdo, Bordwell e Thompson (2013, p. 118) acreditam que “todas as emoções presentes num filme estão sistematicamente relacionadas umas às outras através da forma fílmica. Da mesma maneira, a reação emocional do espectador ao filme está relacionada à forma.”

A cinematografia, entendida como todos os procedimentos que dizem respeito à tomada da cena pela câmera, envolve, como vimos, tudo que diz respeito à imagem cinematográfica (amplitude tonal, a velocidade do movimento, perspectiva e o enquadramento com todas as variantes aí implicadas, a saber: dimensões e formas do quadro, espaço dentro e fora de campo, ângulo, nível, altura e distância do enquadramento, a mobilidade do quadro e a duração do plano (Bordwell e Thompson, 2013).

Os depoimentos do personagem Santiago foram tomados em seu pequeno apartamento no Leblon, bairro do Rio de Janeiro. Percebemos que Santiago está todo o momento preocupado em consultar a equipe sobre suas falas e atitudes para a câmera. Desse espaço geográfico, a única cena externa é uma tomada do elevador de época com sua porta sanfonada. O apartamento de Santiago é abarrotado de objetos de decoração, utensílios domésticos e seus escritos em mais de 30 mil páginas, compiladas de bibliotecas em três continentes com transcrições das histórias de dinastias, reis, rainhas, papas, tribos indígenas, astros e estrelas de cinema, sobre os quais Santiago expressava juízos de valor.

Em *Santiago: reflexões sobre o material bruto*, o espaço exíguo do apartamento poderia levar a direção de fotografia a abusar do enquadramento em close, mas não é o que acontece. Apesar da limitação do espaço e sua ocupação, a direção de fotografia opta por enquadramentos que mantêm o personagem distante, criando composições com os objetos em cena. Para Bordwell e Thompson (2013, p. 273, grifos dos autores), “O plano não existe até que padrões sejam inscritos em uma tira de filme. O cineasta controla também as *qualidades cinematográficas* do plano – não apenas *o que* é filmado, mas também *como* é filmado.”

Salles conseguiu trabalhar com cinco ambientes diferentes do apartamento de Santiago: sala, cozinha, banheiro, quarto e outro, aparentemente uma extensão da sala ou

escritório na qual está distribuída volumosa papelada com suas compilações. Em todas as tomadas nesses ambientes há apenas duas variações do enquadramento. Temos amiúde uma composição rígida do quadro usando elementos da arquitetura (aberturas e portas) e objetos de cada cenário.

O fotógrafo de um filme trabalha em harmonia com o seu diretor, ambos pensam as imagens para traduzir o conteúdo de uma história. Walter Carvalho (2025), que assina a fotografia de *Santiago* nas duas fases de produção da obra, relembra que foi consenso entre ele e João Moreira Salles filmar em preto e branco. Carvalho já vinha da experiência do documentário *Socorro Nobre* (1995), de Walter Salles e da ficção *Terra Estrangeira* (1996), de Walter Salles e Daniela Thomas, afirmando que *Santiago* é fruto desse momento. A cinematografia empregada em *Santiago*, segundo Carvalho, é assumidamente inspirada nos filmes do cineasta japonês Yasujiro Ozu (1903-1963), com sua câmera baixa e elementos entre a câmera e o personagem ao fundo.

O apartamento de Santiago era muito apertado, nós não tínhamos o espaço na horizontalidade do quadro que Ozu dispunha em seus filmes. (...) É uma fotografia mais preocupada com o quadro, que hoje prefiro chamar de 'enquadrar', colocar em quadrados a imagem, procurar de certa forma trazer não a câmera que vê, mas quem vê a câmera, isto é, de que forma o objeto vê a câmera. Esta é a minha maneira de pensar hoje, que de certa maneira pensei em *Santiago* sem saber que seria uma teoria futura de minha parte com relação ao 'enquadrar'. Do ponto de vista imagético, é um filme mais calcado na questão do quadro, que hoje chamaríamos de 'enquadrar', do que somente com a questão da luz ou com a questão acromática, por ser em preto e branco. É uma obra em que o quadro, isto é, o 'enquadrar', prepondera sobre sua narrativa imagética, para não falar da questão de linguagem do filme como um todo. (Carvalho, 2025).

No entanto, em *Santiago*, em certos momentos do documentário, a iluminação age fortemente na construção do quadro, destacando as zonas de interesse (que devem ser mostradas) e criando uma zona de sombra que isola o personagem no fundo do cenário. Sobre o enquadramento, Bordwell e Thompson afirmam:

Em qualquer imagem, o quadro não é simplesmente uma borda neutra; ele impõe *certo ponto de vista* ao material da imagem. No cinema, o quadro é importante porque define ativamente a imagem para nós. [...] O enquadramento pode afetar poderosamente a imagem por meio (1) do tamanho e da forma do quadro, (2) da maneira como o quadro define o

espaço dentro e fora de campo, (3) da maneira como o enquadramento impõe a distância, o ângulo e a altura de um ponto de vista à imagem e (4) da maneira como o enquadramento pode se deslocar interagindo com a *mise-en-scène* (Bordwell e Thompson, 2013, p. 298-299).

Nas cenas abaixo, observamos como o diretor constrói sentido pelo enquadramento e a organização da composição dos elementos no quadro. Percebemos, pelos ambientes apresentados na tela, que o apartamento de Santiago é relativamente pequeno e a mobília que o preenche torna o espaço mais exíguo provocando uma sensação de claustrofobia no espectador. Para evitar o uso do close, a câmera se posiciona distante do personagem apresentando mais informações sobre o espaço. No entanto, a iluminação em claro-escuro cria uma moldura maior que envolve o personagem, além das outras molduras formadas pelas portas que separam os ambientes.

A despeito da pouca extensão do espaço do apartamento filmado, como relatado por Carvalho acima (2025), a fotografia explora, no limite, uma profundidade de campo para incluir mais planos e empurrar o protagonista para o fundo da cena, criando camadas de imagem no espaço enquadrado. Os recursos das lentes fotográficas possibilitam essa visão em perspectiva através das relações espaciais dentro do quadro.

Há toda uma gama de possibilidades dada pela distinção espacial entre os planos dentro de um mesmo enquadramento no eixo entre a câmera e tudo o que dela se afasta. Ou, em outras palavras, do chamado primeiríssimo plano ao infinito. Essas relações espaciais são coordenadas pelo conjunto óptico escolhido para acomodá-las. Não se trata aqui de pensarmos a real distância entre os objetos, mas a forma com a qual as objetivas interagem com esse espaço geográfico e com as distâncias relativas entre as pessoas e as coisas (Scansani, 2019, p.21)."

Na cena abaixo, no primeiro enquadramento (imagem 10), vemos Santiago sentado num banquinho olhando para fora-de-campo, o que expande nossa curiosidade e percepção para o que está além do quadro. No enquadramento seguinte, com o recuo da câmera, surgem mais informações do ambiente revelando uma antessala com um console à esquerda sobre o qual se encontram pequenas esculturas banhadas pela luz do abajur. À direita, a projeção de uma sombra forma uma estranha figura que parece espreitar o personagem.



Imagen 10. Luz e enquadramento criando atmosfera e expressando sentido.

Fonte: Frame do filme *Santiago*.



Imagen 11. A profundidade de campo contribuindo para distanciar o personagem.

Fonte: Frame do filme *Santiago*.

Percebemos através dos diversos enquadramentos, a opção do uso da cinematografia na representação de Santiago sempre à distância e quase inatingível, quer pela barreira de objetos que ocupam o primeiro plano do quadro, quer pelas portas semiabertas que parecem querer enclausurá-lo. Nestes “primeiros planos arrojados”³, temos a maçaneta da porta, um porta-lápis, a máquina de escrever tão cara ao “copista” Santiago, e outros objetos não identificáveis, todos em primeiro plano, como uma barreira a separar a câmera (equipe) do personagem (imagem 12). No enquadramento seguinte (imagem 13), Santiago se encontra aparentemente encurralado com a porta em primeiro plano.



Imagen 12. O conteúdo dramático é empurrado para o final do plano e nos primeiros planos objetos se projetam para a frente emoldurando a cena.

Fonte: Frame do filme *Santiago*.



Imagen 13. A maçaneta e a porta espremem Santiago criando uma moldura que o isola cada vez mais.

Fonte: Frame do filme *Santiago*.

³ O conceito de primeiro plano arrojado é mencionado por Bordwell (2008, p. 155) se remetendo a André Bazin, segundo o qual “Orson Welles e William Wyler eram os pioneiros da profundidade de campo, por meio da qual o conteúdo dramático era colocado bastante perto da câmera, ao passo que os outros elementos eram situados em ziguezague e todos os planos ficavam em um foco aceitável.” No entanto, Bordwell observa que “Primeiros planos arrojados são comuns nas xilogravuras japonesas, particularmente as de Hiroshige. Reaparecem em muitos filmes japoneses dos anos 1920 e 1930. Mizogushi se apropriou desses procedimentos com entusiasmo, mas parece tê-los abandonado por volta de 1937.” Acontece também do conteúdo dramático ser colocado em planos ulteriores para termos uma composição com objetos e primeiro plano de forma exacerbada.

Mesmo no plano mais fechado de Santiago (imagem 14), o enquadramento com molduras (a porta e a janela ao fundo) trabalha uma composição usando objetos em primeiro plano e com a porta dividindo o quadro expressando um sentido de confinamento do personagem. Mesmo recurso usado no depoimento dado por Santiago no banheiro do seu apartamento quando o quadro se apresenta dividido em três planos focais apesar do espaço exíguo (imagem 15). Para Marcel Martin (2007, p. 35), os enquadramentos “constituem o primeiro aspecto de participação criadora da câmera no registro que faz da realidade exterior para transformá-la em matéria artística”.



Imagen 14. A moldura criada com elementos da arquitetura do apartamento reforçando a ideia de distanciamento.

Fonte: Frame do filme *Santiago*.



Imagen 15. Repetição de esquemas de enquadramento expressando sentido.

Fonte: Frame do filme *Santiago*.

O enquadramento, parte da cinematografia, pode manifestar sensações, sentimentos e significações referentes ao conteúdo dramático das imagens corroborando com a mensagem que a representação da cena propõe. A relação desigual entre diretor e personagem, dissimulada na maioria dos documentários, aqui fica exposta por uma opção deliberada de Salles. O que seria naturalmente excluído na montagem, como as solicitações feitas por Salles e sua assistente ao personagem, em *Santiago* virou material da narrativa pretendida pelo diretor ao retornar ao material bruto. As ordens impacientes e nervosas dirigidas a Santiago são evidências dessa relação desigual de poder. Pois, afirma Marcíus Freire, “um documentário é quase sempre, portanto, o resultado de uma relação de poder, cujo produto final é o emblema da supremacia do realizador nessa relação (2012, p. 32).”

As duas imagens a seguir são emblemáticas do que fala Freire (2012). Para que Santiago fale da sua extensa compilação da história das dinastias e personagens históricos, Salles opta por colocá-lo ao lado da estante, local onde essa produção está devidamente

organizada. Santiago senta-se na cadeira do lado direito do quadro, mas é solicitado a passar para outra cadeira à esquerda e, assim, se adequar a uma melhor composição.



Imagen 16. Buscando a composição desejada, o diretor faz solicitação de mudança ao personagem.

Fonte: Frame do filme *Santiago*.



Imagen 17. Santiago muda de lugar por indicação do diretor.

Fonte: Frame do filme *Santiago*.

Todas as construções imagéticas das tomadas no interior do apartamento, que envolvem Santiago nas suas falas, seguem o mesmo padrão descrito no decorrer desta análise. As demais cenas se passam ora na casa da Gávea da família Moreira Salles, ora em estúdio com um controle absoluto da luz que isola os objetos do fundo escuro do quadro. No apartamento de Santiago, os planos são estáticos e a composição explora a profundidade de campo com objetos e molduras “enclausurando” o personagem. Na casa de João Moreira Salles, ao contrário, a câmera se move, na maioria das vezes, descrevendo o ambiente em travellings para a frente, captando os amplos cômodos do imóvel com enquadramentos abertos do jardim interno e dos corredores (imagens 18 e 19).



Imagen 18. Captação da amplitude dos ambientes da casa.

Fonte: Frame do filme *Santiago*.



Imagen 19. A câmera se movimenta solenemente pelo ambiente.

Fonte: Frame do filme *Santiago*.

Em determinado trecho da sua narração, o próprio João Moreira Salles reconhece o poder que exerceu sobre seu ex-mordomo durante as filmagens. Ao optar por uma longa pausa e retomar o filme anos depois, Salles faz um *mea culpa* ao rever uma relação marcada pelo distanciamento e diferenças de classe, discutindo abertamente, nesse trecho de sua narração do documentário, a relação de poder (cineasta e personagem/patrão e empregado) expressa nas imagens e falas capturadas em 1992.

Essa é última filmagem que fiz de Santiago. Ela me permite fazer uma observação final. Não existem planos fechados nesse filme. Nenhum close de rosto. Ele está sempre distante. Penso que a distância não aconteceu por acaso. Ao longo da edição, entendi o que agora parece evidente: a maneira como conduzi as entrevistas me afastou dele. Desde o início havia uma ambiguidade insuperável entre nós que explica o desconforto de Santiago. É que ele não era apenas meu personagem. Eu não era apenas um documentarista. Durante os cinco dias de filmagem, eu não deixei de ser o filho do dono da casa e ele nunca deixou de ser o nosso mordomo (*Santiago: Reflexões sobre o material bruto*, 2007, 1h12min10s).

Essa impressão de distanciamento na relação do diretor e personagem fica expressa não só na forma como a qual o ex-mordomo é tratado durante as filmagens, através das solicitações autoritárias e impacientes do diretor e sua assistente – que também rechaçam algumas sugestões de Santiago, mas também pelas opções de enquadramento e composição da cena como discutimos ao longo do texto. A cinematografia e as possibilidades que por ela são oferecidas têm a função primordial de tornar a imagem visível, mas também de lhe acrescentar sentidos.

Considerações finais

Procuramos trabalhar aqui o uso da encenação e da cinematografia na construção da narrativa e da produção de sentidos no documentário *Santiago: Reflexões sobre o material bruto*. Entendemos a encenação no documentário no seu uso corrente que é dado à ficção: colocação de atores e atrizes em cena num determinado cenário (real ou construído em estúdio) e sob uma iluminação natural ou criada para a cena, com maquiagem e figurinos pensados para o registro, no entanto, com certa modulação para cada gênero. No documentário, a encenação pode ser, como vimos, totalmente construída em estúdio (várias

vezes utilizada no documentário em questão); a encenação feita nos locais em que vivem e circulam os atores e atrizes sociais representando seus próprios papéis) com luz ambiente ou elaborada para a cena – aqui o diretor faz solicitações de comportamentos e falas dos sujeitos e a formas como elas são proferidas; e a encenação modulada pelos próprios personagens cientes da presença de uma câmera (*encenação-atitude*). Em *Santiago: Reflexões sobre o material bruto* essas três modalidades estão presentes em maior ou menor proporção.

Finalmente, a cinematografia adotada por Salles explora o distanciamento entre diretor e personagem, reflexo das diferenças sociais entre ambos, mesmo que o diretor só tenha se dado conta disso 13 anos depois ao retomar seu documentário inacabado e quando o personagem já não se encontrar entre os vivos. Toda a planificação, parte da cinematografia, expressa esse distanciamento, embora tenhamos ciência, a partir das falas do diretor de fotografia do filme, que não foi esta a sua intenção ao pensar os enquadramentos nas tomadas no apartamento de Santiago, até porque nem o diretor e nem o fotógrafo tinham se dado conta deste distanciamento de Salles e o ex-mordomo durante a primeira fase das filmagens. A opção por planos mais abertos do personagem, ao invés de closes, com ele sempre ao fundo (distanciado) e enquadrado numa composição com objetos e mobília da casa, parece enclausurá-lo ainda mais no seu apartamento minúsculo e abarrotado. A cinematografia (enquadramentos, sobretudo), além da composição estética do quadro contribui significativamente para a produção de sentido, neste caso, mesmo que involuntariamente.

Referências bibliográficas

- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema.** Campinas, SP: Papirus, 2008.
- BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução.** Campinas, SP: Editora da USP, 2013.
- CARVALHO, Walter. Contato e informações. [mensagem pessoal]. Recebida por <lirabertrand@gmail.com> em 09 abril. 2025.
- DA-RIN, Sílvio. **Espelho Partido: tradição e transformação do documentário.** Rio de Janeiro, RJ: Azougue Editorial, 2004.

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

LIRA, Bertrand de Souza. **Mudança de rota: quando o diretor se torna personagem de um documentário**. ALAIC – Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación, volume 11. n. 20, 2014, p. 66-73.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

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

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

SCANSANI, Andrea C. *Visualizações da matéria fílmica: a imagem cinematográfica em camadas*. In: TEDESCO, Marina C. e OLIVEIRA, Luiz Rogério (orgs.). **Cinematografia, expressão e pensamento**. Curitiba: Appris, 2019, p.17-36.

Filmografia

SANTIAGO: Reflexões sobre o material bruto [longa-metragem, digital]. Dir. João Moreira Salles. Videofilmes., Brasil, 2007. 1h20min.

Recebido em 21/01/2025
Aceito em 06/05/2025