



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

***ARTUR E SANTIAGO: RELAÇÕES ENTRE JORNALISMO NARRATIVO E
CINEMA-DOCUMENTÁRIO***

SUÉLLEN RODRIGUES RAMOS DA SILVA

**JOÃO PESSOA - PB
2014**

SUÉLLEN RODRIGUES RAMOS DA SILVA

***ARTUR E SANTIAGO: RELAÇÕES ENTRE JORNALISMO NARRATIVO E
CINEMA-DOCUMENTÁRIO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba, como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães

Área de Concentração: Literatura e Cultura

Linha de Pesquisa: Memória e Produção Cultural

JOÃO PESSOA - PB
2014

S586a Silva, Suéllen Rodrigues Ramos da.
Artur e Santiago: relações entre jornalismo narrativo e
cinema-documentário / Suéllen Rodrigues Ramos da Silva.--
João Pessoa, 2014.
151f. : il.
Orientador: Luiz Antonio Mousinho Magalhães
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA
1. Salles, João Moreira, 1962- crítica e interpretação.
2. Literatura e cultura. 3. Jornalismo narrativo. 4. Cinema-
documentário - Revista Piauí.

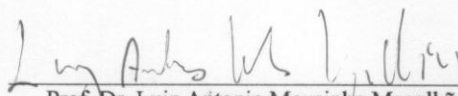
UFPB/BC

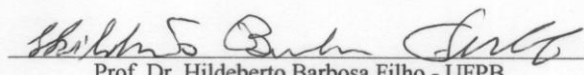
CDU: 82(043)

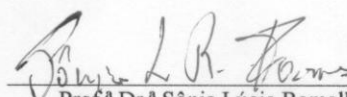
TERMO DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada **ARTUR E SANTIAGO: RELAÇÕES ENTRE JORNALISMO NARRATIVO E CINEMA-DOCUMENTÁRIO**, linha de pesquisa Memória e Produção Cultural, área de concentração Literatura e Cultura, defendida pela aluna **Suellen Rodrigues Ramos da Silva**, para a obtenção do título de Mestre em Letras, na Universidade Federal da Paraíba, e 27 de fevereiro no dia 28 de fevereiro de 2014, pela seguinte banca examinadora:

BANCA EXAMINADORA


Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães - UFPB
Presidente - Orientador


Prof. Dr. Hildeberto Barbosa Filho - UFPB
Examinador


Prof.ª Dr.ª Sônia Lúcia Ramalho de Farias - UFPE
Examinadora

JOÃO PESSOA – PB
2014

A João Moreira Salles e à memória de Eduardo Coutinho.

A revista piauí é uma publicação que alimenta meu fascínio pelo jornalismo. Santiago é um filme apaixonante, que despertou meu encantamento pelo cinema de não ficção e mudou minha trajetória acadêmica. Acredito que esse documentário se tornou o que é tanto pela sensibilidade e entrega de Salles quanto pelas lições de cinema, de amor e de respeito ao personagem propagadas por Coutinho.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, meu alicerce; ao meu pai, por ser a lei; aos meus irmãos, Sweltton e Swellder Rodrigues, pela certeza de que não estou só.

Aos meus amigos, especialmente João Paulo Freitas, irmão de toda a vida; Rodney Pereira Rodrigues (Dney), por sempre acreditar e torcer por mim, mesmo a distância; Manoel Filho e Maria Rosa, sempre presentes ao trilhar meu caminho; Phillipe Queiroga e Matheus, pelo tempo que me trouxeram paz de espírito; Jaime Dantas, pela conexão, companhia intensa e confiança irrestrita, dividindo comigo suas vivências e ensinando-me sobre deuses e formigas; Lillian Régis, pela inspiração para retornar à vida acadêmica; e Adriano Nascimento, pelo gesto gratuito que auxiliou o início deste projeto de pesquisa.

Aos amigos da graduação, que “por hoje...” e, creio, ainda por muito tempo, estarão em minha vida, partilhando bons momentos.

A Afonso Barbosa, pela amizade e pelo companheirismo, sendo fundamental a cada passo das minhas recentes conquistas acadêmicas.

Aos demais irmãos de orientador, membros do Grupo de Pesquisa sobre Ficção e Produção de Sentido, e aos amigos que fiz durante o mestrado, em especial Ana Bárbara Ramos, pela cumplicidade, e Auricélio Fernandes, pelo incentivo constante.

Ao meu orientador, Luiz Antonio Mousinho, que vejo como um grande amigo e um incentivo à docência, figura na qual posso mirar-me tranquilamente, pela dedicação, sensibilidade e compromisso, estando presente a cada instante.

Ao professor Arturo Gouveia, que conquistou minha admiração, pelos grandes ensinamentos, e aos demais membros do Gelisc, em especial Érika Pinheiro, amiga-onça.

Pelas luzes lançadas sobre este trabalho durante o exame de qualificação, agradeço aos professores Hildeberto Barbosa, que orientou meus passos quando descobri a paixão pelo jornalismo narrativo, e Genilda Azerêdo, que me trouxe inquietações acadêmicas fundamentais, já na entrevista de ingresso na pós-graduação, questões que estiveram presentes dentro de mim por meses e foram definitivas para o amadurecimento deste trabalho.

À professora Sônia Ramalho, por aceitar gentilmente participar como examinadora da minha banca de defesa de dissertação.

Aos funcionários do PPGL, sobretudo Rose Marafon, pela presteza e valiosas orientações durante todo o mestrado. Aos funcionários da PRPG, Fabiana e Jozenaldo, pela paciência e atendimento cuidadoso sempre que solicitados.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pela concessão da bolsa de estudos, viabilizando a realização desta pesquisa.

Eu não sei quando começa o outono, mas, digamos que seja 21 de março, sei lá. “21 de março começou o outono”. Essa é uma notícia. A outra coisa é você descrever a árvore que fica vermelha diante da sua janela. Aí você não está dando uma notícia sobre o outono, mas você está, de certa maneira, transmitindo uma experiência do outono, que é uma coisa diferente. E essa é uma lição que eu aprendi no documentário: o que mata o documentário é a notícia.

(João Moreira Salles)

Na hora que eu filmo uma pessoa, eu a amo mais que a qualquer outra. Aliás, quando a câmera está ligada é que eu vejo as pessoas. Eu sou uma pessoa que não olha para o mundo. Sou totalmente distraído, me perco nas ruas, em todas as cidades. Agora, quando eu ligo a câmera e sigo os olhos na pessoa, é isso que vale a pena para mim.

(Eduardo Coutinho)

SILVA, Suéllen Rodrigues Ramos da. *Artur e Santiago: relações entre jornalismo narrativo e cinema-documentário*. 2014. 151fl. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo examinar a possível aproximação entre produções do jornalismo narrativo e do cinema-documentário. Utilizamos o perfil *Artur tem um problema* (2010a), publicado na revista *piauí*, escrito por João Moreira Salles, enquanto ponto de partida para o exame do objeto principal de nossa pesquisa, o filme *Santiago: uma reflexão sobre o material bruto* (2007), também de autoria de Salles, estabelecendo conexões com outros textos jornalísticos e fílmicos. Tanto no perfil quanto no documentário, constatamos a presença de elementos intrínsecos do jornalismo narrativo (LIMA, 1995; WOLFE, 2005), o que nos permite discutir o conceito de *jornalismo literário cinematográfico* (LIMA, 2003). Por meio da análise, verificamos a convergência entre esses diferentes campos do saber na construção narrativa a partir da opção por um modo de narrar pautado na experiência (BENJAMIN, 1980; SANTIAGO, 1989), no diálogo (MEDINA, 1986) e na humanização do personagem. *Artur* e *Santiago* relacionam-se não apenas devido à autoria. Nas duas obras, temos personagens centrais que, em certa medida, habitam universos particulares. Em ambas, Salles posiciona-se não apenas como identidade do narrador (GENETTE, 1995; REIS, LOPES, 1988), mas também personagem, em graus bastante distintos de uma obra para outra, e imprime um estilo ensaístico às narrativas (ADORNO, 2003a; LUKÁCS, 2008), trazendo reflexões sobre temáticas paralelas: no perfil (VILAS BOAS, 2003), a natureza da matemática; no filme, o próprio gênero documental (DA-RIN, 2004; NICHOLS, 2005; RAMOS, 2008). *Santiago*, no entanto, apresenta maior complexidade e dimensão artística, permitindo o aprofundamento de discussões sobre forma e linguagem. Uma questão central é observar o que lhe confere valor estético (CHKLOVSKI, 1973; JAKOBSON, 1995; TODOROV, 1979), algo que buscamos compreender confrontando-o com o perfil do matemático Artur Avila. Para tanto, consideramos ainda o seu contexto de produção, desde a gravação da entrevista com Santiago Badariotti Merlo, ex-mordomo da família Moreira Salles, em 1992, à montagem final, treze anos depois; as escolhas do diretor para a estruturação narrativa; a relação entre documentarista e personagem (COUTINHO, 2013a; SALLES, 2005); além de outros elementos constituintes da obra, como a metaficcionalidade e a entonação (BAKHTIN, 2011).

Palavras-chave: jornalismo narrativo; jornalismo literário; cinema-documentário; experiência; revista *piauí*; *Santiago*.

SILVA, Suéllen Rodrigues Ramos da. *Artur and Santiago: relations between narrative journalism and documentary film*. 2014. 151p. Dissertation. (Master's Degree Dissertation) – Federal University of Paraíba, João Pessoa, 2014.

ABSTRACT

This dissertation aims to examine the possible approximation between productions of narrative journalism and documentary film. We have used the profile *Artur tem um problema* (2010a), published in the *piauí* magazine, written by João Moreira Salles, as a starting point for examining the main objective of our research, the film *Santiago: uma reflexão sobre o material bruto* (2007), also written by Salles, establishing connections with other journalistic and filmic texts. Both in profile and in the documentary, we have verified the presence of intrinsic elements of narrative journalism (LIMA, 1995; WOLFE, 2005), which allows us to discuss the concept of *cinematic literary journalism* (LIMA, 2003). Through analysis, we have found out the convergence between these different fields of knowledge in narrative construction from the choice of a way of narrating grounded in experience (BENJAMIN, 1980; SANTIAGO, 1989), dialogue (MEDINA, 1986) and humanization of the character. *Artur* and *Santiago* do not only relate each other due to authorship. In both works, we have main characters who, to some extent, inhabit individual universe. In both, Salles plays not only as the narrator's identity (GENETTE, 1995; REIS, LOPES, 1988), but also as a character, quite different in degrees from a work to another, and attributes an essayistic style to the narratives (ADORNO, 2003a; LUKÁCS, 2008), bringing reflections on parallel themes: the profile (VILAS BOAS, 2003), the nature of mathematics; in the film the documentary itself as a genre itself (DA-RIN, 2004; NICHOLS, 2005; RAMOS, 2008). *Santiago*, however, introduces greater complexity and artistic dimension, allowing the deepening of discussion about form and language. A central question is to observe which gives an esthetical value (CHKLOVSKI, 1973; JAKOBSON, 1995; TODOROV, 1979), something that we try to understand by comparing it with the profile of the mathematician Artur Avila. For that, we have also considered its context of production, from the recording of the interview with Santiago Badariotti Merlo, former butler of Moreira Salles' family, in 1992, to final montage, thirteen years later; the choices of the director to the narrative structure, the relation between documentarian and character (COUTINHO, 2013a; SALLES, 2005), besides other constituent elements of the work, as metafictionality and intonation (BAKHTIN, 2011).

Keywords: narrative journalism; literary journalism; documentary film; experience; *piauí* magazine; *Santiago*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1** - Capa da edição 40, em que foi publicado o perfil *Artur tem um problema* (ano 4, jan. 2010).....p. 13
- Figura 2** - *Close up* de Santiago.....p. 65
- Figura 3** - Fichas compiladas por Santiago: em diversos momentos, a palavra é posta na tela, em evidência.....p. 73
- Figura 4** - A casa da Gávea – imagem externa.....p. 81
- Figura 5** - Fotografia que ilustra o perfil de Artur Avila.....p. 88
- Figura 6** - A casa da Gávea – imagens internas.....p. 94
- Figura 7** - Única imagem de Salles ao lado de Santiago utilizada no filme.....p. 94
- Figura 8** - Elevador: a caminho do apartamento de Santiago.....p. 95
- Figura 9** - Santiago enquanto ponto objeto: apesar dos diversos ângulos, não temos acesso ao que ele vê.....p. 97
- Figura 10** - Transição entre imagem da piscina gravada para o filme e imagens de arquivo da família Salles.....p. 101
- Figura 11** - Santiago tenta compreender as instruções da equipe de produção.....p. 113
- Figura 12** - Santiago atende ao pedido de Salles e repete a oração de mãos postas.....p. 115
- Figura 13** - Santiago fala com carinho das fichas que reuniu por três décadas.....p. 118

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	p. 11
1 JORNALISMO NARRATIVO E CINEMA-DOCUMENTÁRIO.....	p. 16
1.1 <i>Jornalismo literário cinematográfico: mapeando o conceito, uma revisão bibliográfica.....</i>	<i>p. 16</i>
1.2 <i>Jornalismo literário ou jornalismo narrativo?.....</i>	<i>p. 19</i>
1.3 <i>Narrativa e experiência.....</i>	<i>p. 27</i>
1.4 <i>Elementos constituintes da narrativa.....</i>	<i>p. 37</i>
1.5 <i>A qualidade artística.....</i>	<i>p. 40</i>
2 O ESTILO ENSAÍSTICO DE SALLES E A AUTORREFLEXIVIDADE.....	p. 46
2.1 <i>Um perfil-ensaístico sobre Artur Avila e a própria matemática.....</i>	<i>p. 46</i>
2.2 <i>A matemática enquanto artefato estético.....</i>	<i>p. 50</i>
2.3 <i>Reflexões sobre o material bruto.....</i>	<i>p. 53</i>
2.3.1 <i>O documentário autorreflexivo.....</i>	<i>p. 53</i>
2.3.2 <i>O ensaio fílmico.....</i>	<i>p. 57</i>
2.4 <i>Metaficcionalidade e percepções sobre o gênero documental.....</i>	<i>p. 61</i>
3 ASPECTOS DA ESTRUTURAÇÃO NARRATIVA.....	p. 76
3.1 <i>Tempo e variação rítmica.....</i>	<i>p. 76</i>
3.2 <i>Casa da Gávea: um espaço de memória.....</i>	<i>p. 80</i>
3.3 <i>Apontamentos sobre a narração em <i>Artur</i>.....</i>	<i>p. 84</i>
3.4 <i><i>Artur</i>: caracterização dos personagens.....</i>	<i>p. 87</i>
3.5 <i>Santiago, personagem-título.....</i>	<i>p. 92</i>
3.6 <i>Santiago enquanto ponto-objeto.....</i>	<i>p. 94</i>
3.7 <i>Os diferentes papéis de Salles.....</i>	<i>p. 97</i>
4 ENTREVISTA, DIÁLOGO E TOM.....	p. 102
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p. 124
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	p. 129
FILMOGRAFIA.....	p. 136
ANEXOS.....	p. 138

INTRODUÇÃO

A proposta desta dissertação começou a se configurar após a leitura de um artigo de Edvaldo Pereira Lima (2003) no qual tivemos acesso a um conceito pouco difundido, o *jornalismo literário cinematográfico*, que presume a utilização de técnicas do jornalismo narrativo na realização de produções do cinema de não ficção. A ideia dessa possível interface despertou nossa curiosidade e nos conduziu à descoberta de outros estudos interessantes trabalhando a conexão entre estes campos de conhecimento; pesquisas, inclusive, bastante diferentes entre si na abordagem dos objetos.

Sendo os artifícios do campo literário, ou, em visão mais ampla, aqueles usados na criação ficcional, independente do universo artístico do qual são oriundos, que, potencialmente, transformam o texto jornalístico, dando-lhe valor estético, na observância dos referidos estudos, sentimos falta de uma visão que partisse também da literatura, pensando a estruturação narrativa dessas obras via categorias da narratologia.

Queríamos compreender através de quais caminhos produções do cinema-documentário poderiam ser influenciadas pelo modo característico de contar histórias atribuído ao jornalismo narrativo e como elas eram construídas.

Na época da elaboração do projeto, a extinta Associação Brasileira de Jornalismo Literário – ABJL, em seu *site*, apresentava uma lista de documentários que trariam características do jornalismo narrativo, na qual nos chamou a atenção a importante presença de produções do cineasta João Moreira Salles. Dentre os documentários relacionados pela ABJL, estava *Santiago: uma reflexão sobre o material bruto* (2007), produção mais recente dirigida por Salles, na qual tais aspectos mostraram-se bastante evidentes, até mesmo pela predominância da palavra em sua estruturação, conforme demonstramos neste trabalho.

Entendemos, contudo, que o estudo teria maior rendimento se fosse possível traçar um paralelo entre as percepções advindas da observação dos mesmos componentes narrativos no documentário selecionado, *corpus* principal da pesquisa, e de um objeto do jornalismo narrativo que possuísse características análogas, em certa medida, às do filme que nos propomos a estudar, permitindo que trabalhássemos na perspectiva de uma análise comparativa. Deste modo, chegamos à revista *piauí*, aos textos de autoria de João Moreira Salles enquanto colaborador da publicação e, conseqüentemente, ao perfil *Artur tem um problema* (2010a), que nos possibilitou estabelecer o diálogo que considerávamos necessário.

Salles é reconhecido em todo o país por sua carreira consolidada como documentarista

e, desde 2006, é editor da revista *piauí*¹, publicação que idealizou. Formado em economia, diz ser um documentarista acidental, para quem “o cinema não seria absolutamente algo essencial”, não se considerando um vocacionado, e “cristão novo” no campo jornalístico².

Começou sua carreira na produção audiovisual trabalhando com o irmão Walter Salles ao elaborar o roteiro da série *Japão, uma viagem no tempo: Kurosawa, pintor de imagens* (1985), produzida para a extinta *TV Manchete*. Os irmãos fundaram a produtora *VideoFilmes* e, em 1987, João Moreira Salles dirigiu sua primeira produção documental: a série *China, o Império do Centro*, iniciando uma trajetória pautada pela produção não ficcional, atuando como roteirista, produtor e diretor em documentários para a televisão e para o cinema.

Entre os principais trabalhos, destacamos a série documental *Futebol: um país, uma paixão* (1998), codirigida por Arthur Fontes; os curtas metragem *Poesia é uma ou duas linhas e por trás uma imensa paisagem* (1990) e *Adão ou somos todos filhos da terra* (1999), codirigido por Daniela Thomas, Kátia Lund e Walter Salles; e os longas *Notícias de uma guerra particular* (1999), com codireção de Kátia Lund, *Nelson Freire* (2003), *Entreatos* (2004) e *Santiago* (2007), objeto desta dissertação.

A filmografia de Salles é composta por obras realizadas a partir de várias linguagens documentais, uma gama de diferentes procedimentos a cada novo filme. Ao buscar um denominador comum entre os filmes que dirigiu, afirma que a cada produção tenta desenvolver um raciocínio sobre o motivo de narrar de determinada maneira, explorando as possibilidades do gênero para compreender cada vez mais a natureza do próprio documentário³.

Ainda durante a produção de seu último filme, Salles começou a dedicar-se à revista *piauí*, um novo projeto também na concepção de narrativas não ficcionais, mas não no âmbito cinematográfico e, sim, jornalístico.

Com periodicidade mensal, circulação nacional e formato diferenciado (26,5cm x 34,8cm), a *piauí* possui páginas grandes, bem maiores que o tamanho padrão utilizado pelas revistas nacionais, o que chama a atenção e causa, inclusive, certo desconforto no manuseio. Utiliza papel pólen, que dá às folhas um aspecto de papel jornal. Constitui-se como uma revista na qual a reportagem é predominante, mas contempla vários outros gêneros, publicando também textos ficcionais, em menor proporção.

¹ O nome da revista é grafado apenas em minúsculas.

² Informações extraídas de entrevista concedida por Salles a Afonso Borges para a *TV Câmara – Projeto sempre um papo*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=P8V5QnHAlmo>>. Acesso em: 2 jun. 2013.

³ Informações extraídas de entrevista realizada para o especial *Olhares – Lentes de observação*, produzido pela *TV Câmara*. Disponível em: <<http://www.camara.gov.br/internet/tvcamara/?lnk=BAIXE-E-USE&selecao=BAIXEUSE&nome=baixeComunicacaoDoc>>. Acesso em: 2 jun. 2013.

Vê-se na *piauí* uma clara preocupação com a qualidade narrativa, prezando pela liberdade criativa e pela fruição através da leitura. Privilegia a memória enquanto fonte para a construção das narrativas e mantém em suas páginas uma relação entre texto e imagem diferente do que se vê na produção da imprensa tradicional, abrigando reportagens e perfis geralmente longos, aprofundados, e com poucas imagens ilustrativas. A *piauí* opta por dar voz a pessoas comuns, tratadas não apenas como fontes, mas como personagens, diversificando o espaço de fala concedido pelos veículos de comunicação.

Figura 1 – Capa da edição 40, em que foi publicado o perfil *Artur tem um problema* (ano 4, jan. 2010).



Fonte: site da revista *piauí*.

A revista traz ainda conteúdos bem mais enxutos, matérias de apenas uma ou de poucas páginas, seções como *esquina*, *tipos brasileiros* e *questões cinematográficas*, partindo do princípio de que os textos tenham o tamanho que precisam ter. Observa-se ainda a veiculação de ensaios fotográficos, charges, quadrinhos, poesias e conteúdo humorístico, mas possui poucas seções fixas. A presença de editorias modifica-se de uma edição para outra. Abriga, assim, uma grande variedade temática e adota uma postura irreverente, visível no texto de apresentação da própria revista, publicado em encarte (2006)⁴ enviado para

⁴ PIAUÍ. *piauí vem aí*. Encarte promocional enviado para os assinantes da editora Abril, 2006.

assinantes da editora *Abril* ao ser lançada:

piauí será uma revista para quem gosta de ler. Para quem gosta de histórias com começo, meio e fim. Como ainda não se inventou nada melhor do que gente (apesar de inúmeras exceções vide... deixa pra lá) a revista contará histórias de pessoas. De mulheres e homens de verdade. Ela pretende relatar como pessoas vivem, amam e trabalham, sofrem ou se divertem, como enfrentam problemas e como sonham. *piauí* partirá sempre da vida concreta. [...] Para que as reportagens e narrativas terminem quando o assunto terminar, em vez de serem espremidas porque o espaço acabou. [...] Ela dará importância ao que, por ignorado, é tido como insignificante. Tratará de achar novidades no que, por esquecido, parece velho ou ultrapassado.

Abordando a possibilidade de traçar um paralelo entre o seu trabalho enquanto documentarista e a sua atividade após fundar a revista *piauí*, João Moreira Salles destaca que, durante sua carreira como diretor cinematográfico, com mais de uma década de experiência, aprendeu que na produção documental o importante não é o tema, mas o modo como determinado tema é desenvolvido.

Toda vez que há um documentário que realmente tenha mudado a história do documentário nunca foi por uma questão de conteúdo e, sim, por uma questão de forma, uma maneira de tratar, uma maneira de narrar, uma nova maneira de contar a história. E eu, como documentarista, fui muito influenciado não pelo cinema-documentário, mas, sim, pela literatura de não ficção. [...] E aquilo me ensinou a olhar para o mundo real e a organizar o material do mundo real com uma câmera de cinema, mas no fundo eu aprendi isso lendo mais do que vendo os filmes. [...] eu decidi fazer a *piauí* por uma certa proximidade com esse tipo de jornalismo, que no Brasil recebe o nome de jornalismo literário, um nome que eu não gosto [...]. De toda maneira, esse jornalismo narrativo é um jornalismo do qual eu sempre me senti mais próximo do que o cinema. [...] do ponto de vista também do que eu faço, e como eu conto as histórias da *piauí*, não é essencialmente diferente daquilo que eu fazia quando eu era documentarista. Eu vou dar um exemplo. Eu escrevi para a *piauí* um perfil do Fernando Henrique Cardoso e eu fiz um documentário sobre o Lula. O procedimento foi rigorosamente o mesmo. A única coisa que mudou foram os instrumentos. Eu contei a história do Lula com uma câmera e eu contei a história do Fernando Henrique Cardoso com uma caderneta, e depois com um computador, mas não foi essencialmente diferente, foi o mesmo procedimento. Eu diria que a relação que eu faço entre o documentário e o jornalismo que se vê na *piauí* é essa história de que o importante não é a história que você conta, mas a maneira como você conta a história (informação verbal).⁵

Certamente, cabe uma ponderação a respeito das particularidades de cada suporte que,

⁵ Informações extraídas do áudio de uma sabatina com João Moreira Salles realizada na PUC São Paulo, em 30 de setembro de 2008, disponível no Blog de Cinema Digital da Universidade Metodista de São Paulo: <<http://cinemeto.blogspot.com/2008/11/podcast-sabatina-piau-com-joo-moreira.html>>.

portanto, requerem, sim, procedimentos específicos a partir de suas próprias linguagens. No entanto, a questão posta por João Moreira Salles, ou seja, a existência de um modo peculiar de construir narrativas a partir de técnicas comumente utilizadas na literatura, e que podem ser empregadas tanto em produções impressas quanto fílmicas de não ficção, diferenciando tais obras do fazer jornalístico ou documental mais convencional, é também defendida por Edvaldo Pereira Lima. Segundo o pesquisador, “o jornalismo literário é antes de tudo uma atitude, um modo de ver e reportar a realidade, independentemente do tipo de veículo que abriga a mensagem” (LIMA, 2003, p. 1).

O autor propõe-se a discutir o jornalismo literário no cinema e, partindo desta perspectiva, apresenta um conceito peculiar, que abarcaria o estilo de produção de alguns documentaristas brasileiros por ele citados, entre os quais figuram Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. Para Lima, Coutinho desenvolve “uma forma de jornalismo literário adaptado ao cinema, construindo perfis instigantes de um grupo social”, enquanto Salles “pratica um *jornalismo literário cinematográfico* centrado em pessoas” (LIMA, 2003, p.2, *grifo nosso*).

As percepções de Salles sobre o seu trabalho enquanto produtor de não ficção, na escrita de reportagens e de outras narrativas para a revista *piuí*, ou enquanto realizador do cinema documental, referindo-se, em ambos os casos, a uma forma própria de narrar os acontecimentos do mundo histórico, bem como a observação da consonância de tais percepções com o conceito apresentado por Lima (2003), portanto, foram motivadoras para o desenvolvimento desta pesquisa.

1. JORNALISMO NARRATIVO E CINEMA-DOCUMENTÁRIO

1.1. *Jornalismo literário cinematográfico: mapeando o conceito, uma revisão bibliográfica*

O artigo de Edvaldo Pereira Lima (2003) serviu de base para alguns trabalhos que se propunham, a partir do exame de obras do cinema não ficcional brasileiro, a verificar suas características, buscando enquadrá-las no conceito formulado pelo autor. Conforme já referido, localizamos pesquisas que tratam do diálogo entre o jornalismo narrativo e o documentário sob outras perspectivas, sem relação explícita com tal conceituação.

À luz da concepção de Lima (2003), Mariana Ferreira Lopes (2007) desenvolve um estudo sobre o documentário *Ônibus 174* (2002), dirigido por José Padilha, a fim de observar a possível utilização das técnicas do jornalismo narrativo “além do terreno da escrita”. A autora fundamenta-se nas características do livro-reportagem (LIMA, 1995): a entrevista de compreensão; o relato de histórias de vida; a observação participante; a importância da memória; o uso de documentação referencial; a visão pluridimensional, a partir do uso de diversas vozes; a fruição do texto; a utilização da descrição e da exposição; o uso de funções de linguagem, as técnicas de angulação; o ponto de vista diferenciado; e as técnicas de edição.

Os pontos elencados pela pesquisadora são pertinentes. Entretanto, trata-se de um artigo com enfoque claro: apresentar uma visão panorâmica da aplicação do conceito, não se propondo a realizar uma discussão mais aprofundada sobre o objeto a partir de categorias narrativas específicas, algo que buscamos em nosso trabalho.

O mesmo observa-se no trabalho de Selma Rizzetto Tronco (2007), que trata da obra de Eduardo Coutinho sob a ótica do jornalismo narrativo. O trabalho é estruturado a partir de traços básicos do gênero apresentados em publicação do jornalista norte-americano Norman Sims (1995): imersão do repórter na realidade; estilo; voz autoral; precisão de dados e informações; uso de símbolos do *status* de vida; digressão; e humanização, apontando a recorrência de tais características em um *corpus* formado por seis documentários de Coutinho.

A relação da obra de Coutinho com o jornalismo narrativo também é estudada em ensaio de Érika Moraes (2007), que parte das categorias “história oral” e “história de vida” para examinar três trabalhos do diretor: *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004) e *O fim e o princípio* (2005), destacando a valorização da memória individual e o retrato de pessoas comuns, observando, especialmente, características dos personagens e o modo de realização das entrevistas.

Mônica Martinez (2012) também investiga os possíveis diálogos entre esse tipo de jornalismo e o cinema, mais especificamente o gênero documentário, a partir do trabalho de Coutinho, estabelecendo como eixos de aproximação as formas de *apuração*, ou seja, a captação de informações; a *digestão*, que seria a compreensão do material apurado; e, por fim, a *redação* em estilo literário, simplificados pela autora enquanto *captação e estruturação do material coletado*, no âmbito jornalístico, e *captação e montagem*, no processo fílmico.

O artigo inicia-se com o relato de experiência da diretora de cinema Nora Ephron, contando como o trabalho enquanto roteirista contribuiu com a sua percepção a respeito da importância do desenvolvimento de uma estrutura narrativa para contar os fatos, aprendendo com o cinema técnicas que a teriam ajudado na carreira como repórter (MARTINEZ, 2012, p. 100).

Em trabalho anterior ao artigo já referido, Edvaldo Pereira Lima (1987) aborda a aproximação possível entre os campos jornalístico e cinematográfico, em perspectiva semelhante à de Nora Ephron: não o cinema apropriando-se de técnicas do jornalismo, mas o uso, na construção da reportagem interpretativa, de recursos atribuídos pelo autor à narrativa fílmica, artifícios que consideramos também presentes na produção literária.

Lima (1987, p. 37-38) menciona diversos expedientes possíveis: formas para prender a atenção do leitor/espectador desde os momentos iniciais da narrativa, quando este ainda está desatento e distanciado da obra; a característica cíclica do desenvolvimento do processo narrativo, com “picos de apogeu e curvas descendentes seguidas de nova ascensão”; o componente dramático presente na narrativa ficcional, partindo da concepção grega de conflito; a “variação rítmica”, sugerindo a quebra da linearidade narrativa a partir da mudança de enfoque; e ainda a possibilidade de criação de saltos temporais e espaciais.

Ao tratar do processo de montagem do texto jornalístico eminentemente narrativo, Martinez (2012, p. 108) destaca que “à semelhança do cinema e da literatura [...] é preciso um cuidado maior na hora de se construir e unir as cenas e suas respectivas sequências”, e cita como exemplo trecho do perfil sobre o ex-presidente Fernando Henrique Cardoso elaborado por João Moreira Salles para a revista *piuí*.

Para análise do trabalho de Coutinho, a pesquisadora não analisa uma obra específica, mas o estilo do documentarista, os traços comuns entre seus trabalhos, destacando a “seleção cuidadosa de personagens com habilidades narrativas” e a “escuta atenta de Coutinho, que respeita o ritmo do interlocutor”, e relacionando-o com a “entrevista aprofundada e a montagem criativa” (MARTINEZ, 2012, p. 112).

Outro trabalho no âmbito do jornalismo narrativo elaborado por Martinez, abordando a

jornada do herói e a estrutura narrativa mítica na construção de histórias de vida, embasa a pesquisa de Eduardo Henrique Américo dos Reis (2010) a respeito do documentário de curta metragem *A pessoa é para o que nasce* (1998), dirigido por Roberto Berliner. Fundamentando-se também nos estudos de Lima e Fernão Pessoa Ramos, o artigo traz reflexões sobre as formas de captação de informações nesse tipo de jornalismo e as três etapas da jornada do herói (vida cotidiana, chamado à aventura e retorno) aplicadas à referida narrativa documental.

Márcia Detoni (2010, p. 71), em artigo teórico, debate como a dita objetividade jornalística e o advento do cinema direto teriam influenciado a produção documental, cerceando a criatividade dos realizadores. A autora menciona as formas de resistência ao jornalismo tradicional, ressaltando especialmente o *Novo Jornalismo* enquanto movimento que teria propiciado uma revisão estilística, a aproximação entre o jornalismo e a literatura, o estímulo à subjetividade e o surgimento de um jornalismo autoral, levando realizadores a repensarem o cinema-documentário.

De acordo com Tom Wolfe (2005, p. 54), um dos principais representantes do movimento, esse tipo de jornalismo caracteriza-se por quatro elementos principais: a construção dos acontecimentos cena a cena; o registro de diálogos completos; o ponto de vista da terceira pessoa, “técnica de apresentar cada cena ao leitor por intermédio dos olhos de um personagem particular, dando ao leitor a sensação de estar dentro da cabeça do personagem, experimentando a realidade emocional da cena como o personagem a experimenta”; e a descrição de pessoas e ambientes, a fim de representar o *status de vida* do personagem.

Em um dos artigos que consultamos, vislumbra-se um diálogo entre o jornalismo da revista *Realidade*, a partir de treze matérias colhidas no período entre 1966 e 1968, e a produção documental brasileira vinculada ao cinema novo, denominada por Bernardet como “modelo sociológico”, representada na referida pesquisa pelos documentários *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, e *A opinião pública* (1967), de Arnaldo Jabor. Os autores da pesquisa, Vaniucha de Moraes e Jorge Kanehide Ijuim (2010), partem da aproximação temática, por meio de uma abordagem crítica de assuntos polêmicos à época e de interesse nacional, examinando também a presença da voz autoral, a escolha de personagens que caracterizam um tema ou grupo social e o compartilhamento de estratégias narrativas entre os objetos.

Júlio Carlos Bezerra (2010) trabalha a aproximação e o estranhamento entre os dois

campos a partir do cinema verdade, de Jean Rouch, e do jornalismo gonzo⁶, de Hunter Thompson, modelos que se distanciam das produções tradicionais.

Em ambas as propostas há um severo questionamento do conceito de objetividade (que funcionava como balizador tanto do cinema direto americano quanto do jornalismo canônico) e a defesa de uma perspectiva assumidamente individual, carregada de aspecto vivencial e ideológico a partir da qual narram a realidade. Ao se basearem na imersão do realizador na realidade a ser reportada/documentada, no relato participativo e na manifestação de impressões pessoais, Rouch e Thompson exploraram o caráter interpretativo e fabular da apreensão da realidade. (BEZERRA, 2010, p. 146).

Tais trabalhos, portanto, apontam influências historicamente importantes para o tipo de narrativa que nos propomos a analisar e demonstram a aproximação possível entre produções do jornalismo narrativo e do cinema-documentário, principalmente a partir da atenção dada à forma e do uso de recursos atribuídos aos textos ficcionais, sejam eles literários ou fílmicos.

As pesquisas citadas fundamentam-se basicamente em teóricos da comunicação e do cinema documental, campos de estudo também explorados neste trabalho. No entanto, consideramos que a aplicação da teoria literária e da teoria narrativa pode gerar boas contribuições, bem como a definição de categorias narrativas privilegiadas de análise.

1.2. Jornalismo literário ou jornalismo narrativo?

Quando atravessava a pequena rua com os filhos, a enxurrada os carregou. Os filhos lhe escaparam dos braços e foram arrastados em direção ao rio, que virara mar. Ele urrava por socorro, enquanto tentava se agarrar a uma cerca de arame farpado. Em casa, Eliane pôde ouvir os gritos, ainda que abafados pelo barulho da tempestade. E pensou: “Meu Deus, será que o mundo acabou e se esqueceram da gente?”

Eliane saiu para o quintal. Conseguiu entender o que a voz distante dizia: “Tirei meus filhos de casa para morrerem.” Levou mais alguns segundos para se dar conta do que ocorria. “São os meus filhos!”, ela gritou. Alucinada, caiu de joelhos na lama, e, com a tempestade lhe açoitando o

⁶ “Gonzo é uma variedade mais radical do jornalismo literário criada pelo norte-americano Hunter Thompson (1937-2005). Trata-se de um texto confessional e sem censura em que o autor narra experiências pessoais, na medida em que também é personagem dos fatos. Antes de ser evitada ou disfarçada, a mediação do autor é ressaltada. Não há limites claros entre realidade e ficção – embora a empreitada sempre parta de um acontecimento. É a negação da objetividade que, em sua forma disseminada no jornalismo canônico, tenta convencer o público de que a notícia é imparcial, gerando uma espécie de mascaramento da ideologia que perpassa qualquer texto. O autor do jornalismo gonzo rompe com o discurso cínico da objetividade e, mais do que isso, não se leva muito a sério, muito menos reivindica uma aura de respeito e confiança. Não é por menos que os textos costumam ser debochados, irônicos e irreverentes. As pautas não precisam ser, necessariamente, de situações bizarras – pelo contrário –, e o acontecimento mais prosaico pode gerar uma grande história, desde que apurado e descrito com um ‘olhar’ gonzo”. (NECCHI, 2009, p. 108).

corpo, apelou: “Meu Deus, se é para levar meus filhos, eu te peço, eu te suplico, me leve junto também. Não posso ficar aqui sem eles.”

Na beira do rio, agarrado ao arame, com a mão ensanguentada, Edemilson berrava: “Perdi meus filhos!” Então, ouviu Ezequiel chamá-lo: “Papai, socorro.” O homem soltou a cerca e correu, e tropeçou, e correu, e caiu, e correu até alcançar o menino. Quando um novo relâmpago iluminou o céu, avistou o caçula, Gabriel, agarrado a um bambu. O menino o chamou: “Pai, me salva.” Segurando Ezequiel pelo braço, ele se arrastou até o caçula e o puxou.

Com os dois meninos agarrados a ele, fez o caminho de volta para casa. A força da água lhes arrancou a roupa. Chegaram em casa nus e feridos. Gabriel correu para o colo da mãe com os olhos e os ouvidos cheios de lama. “Mãe, me abraça que estou com frio”, pediu. E contou: “Pensei que fosse morrer”.

Eliane o abraçou chorando. Olhou para o marido e repetiu o que o próprio Edemilson dissera. “Você tirou nossos filhos de casa para morrerem.” Depois, se calou. O marido, com as mãos na cabeça, repetia, alucinado: “Só salvei dois, só salvei dois.” Eram quase cinco da manhã quando um primo de Edemilson apareceu como uma assombração, vindo da parte baixa da rua. Viera avisar que as outras duas crianças, Raquel e Josué, estavam salvas. O primo encontrara a menina agarrada a um paiol. Um vizinho resgatara Josué, que se agarrara a uma árvore e gritara por socorro.

Pela primeira vez, Edemilson da Silva chorou. Sem ainda acreditar que pudesse ser verdade, correu para buscá-los. Em casa, Josué contou para a mãe o que lhe passara pela cabeça: “Eu só pensava que eu ia morrer e que você tinha comprado o material da escola à toa.” (DIEGUEZ, 2011, p. 46).

O trecho acima, extraído da reportagem *O fim do mundo*, a respeito da tragédia causada pelas intensas chuvas em Nova Friburgo, Rio de Janeiro, no início de 2010, escrito por Consuelo Dieguez (2011) e publicado na *piauí*, é bastante eloquente enquanto apresentação da forma de jornalismo a que a revista se propõe. Ponderamos, contudo, que a imbricação entre elementos do âmbito jornalístico e literário, característica desse tipo de narrativa, apresenta gradações entre os textos da publicação.

No perfil que compõe nosso *corpus*, a reconstituição de cenas ocorre em diversos momentos da narrativa, mas há uma alternância com trechos ensaísticos, que ocupam espaço relevante, e uma valorização evidente do estilo e da voz autoral, com grande enfoque nas reflexões do narrador.

Segundo relata João Moreira Salles⁷, as reportagens são confeccionadas ao longo de meses, por vezes levando até um ano para serem concluídas, retornando para o jornalista

7 Informações extraídas do áudio de uma sabatina com João Moreira Salles realizada na PUC São Paulo, em 30 de setembro de 2008, disponível no Blog de Cinema Digital da Universidade Metodista de São Paulo: <<http://cinemeto.blogspot.com/2008/11/podcast-sabatina-piau-com-joo-moreira.html>>.

algumas vezes para que o texto seja aperfeiçoado durante o processo de produção. Salles esclarece que isso ocorre porque nas reportagens da revista os acontecimentos devem ser narrados de uma determinada maneira que foge ao padrão dos textos jornalísticos da grande imprensa, nos quais a aparente objetividade é um requisito essencial, havendo pressão do tempo para a elaboração do texto e limitação de espaço para publicação, questões que não interfeririam no trabalho dos profissionais da *piauí*.

A valorização da subjetividade é, de fato, perceptível. Os textos são produções de não ficção, possuem compromisso com a fidelidade na apuração e na narração dos acontecimentos, mas apresentam uma preocupação com a forma e o aprofundamento do conteúdo. As produções da revista tornam-se mais perenes por fugirem à proposta tradicional de uma escrita que se apresenta como predominantemente informativa, utilizando-se de uma narrativa rica em detalhes e percepções, com descrição de aspectos físicos e psicológicos dos personagens, ambientes e situações referentes ao acontecimento tematizado.

A busca pela permanência é um dos componentes da estrela de sete pontas, atitudes do profissional de imprensa na concepção de produções dessa modalidade jornalística que, de acordo com a descrição de Felipe Pena (2006), incluem ainda: potencializar os recursos do jornalismo; ultrapassar os limites do acontecimento cotidiano; proporcionar uma visão ampla da realidade, contextualizando a informação; exercitar a cidadania, abordando os temas de forma a contribuir com a sociedade; romper com as correntes do *lead*⁸; e evitar os definidores primários, ouvindo também o cidadão comum, aspectos que podem ser observados em textos veiculados na *piauí*.

Como já posto a partir das pesquisas comentadas, Tom Wolfe (2005), Norman Sims (1995) e Edvaldo Pereira Lima (1995) também apresentam caracterizações específicas para esse tipo de jornalismo. Mateus Passos e Romulo Orlandini (2008) expõem uma versão resumida de tais procedimentos, enumerando cinco elementos essenciais: imersão, expansão, precisão, subjetivação e experimentação, abrangendo etapas anteriores à produção textual, imanentes ao texto (que nos interessam especialmente para fins de análise) e interacionais-receptivos, portanto, posteriores.

Nas narrativas da revista, a preocupação não é reportar com rapidez o acontecimento, mas apresentá-lo em suas várias faces e de modo mais interpretativo. O tempo de produção

⁸ De forma simplificada, o *lead* (ou lide) é uma fórmula utilizada no jornalismo convencional, pautado na objetividade aparente enquanto técnica para apresentar ao leitor, ainda nas primeiras linhas do texto, as principais informações a respeito do acontecimento narrado, constituindo o parágrafo inicial e devendo conter, juntamente com o *sublead* (segundo parágrafo), respostas a perguntas básicas sobre o acontecimento: o que? Quem? Quando? Onde? Como? Por quê?

possibilita que o jornalista informe-se bastante sobre o tema, mantenha contato com várias fontes, e por um longo período, para que compreenda profundamente o assunto tratado, em alguns casos, ocorrendo momentos de observação participante nos quais o profissional de imprensa não apenas testemunha e relata uma situação, mas a vivencia.

No decorrer do artigo em que surge o conceito de *jornalismo literário cinematográfico*, Lima (2003, p.1) menciona como particularidades do gênero: a imersão na realidade em que se pretende retratar, a exatidão no relato dos acontecimentos, a “leitura simbólica do mundo que observa, estilo, uma voz narrativa distinta e às vezes digressões que abram uma reflexão profunda sobre o tema subjacente à narrativa”, com uma “leitura sensível de pessoas, ações, cenários e contextos”.

As características mencionadas pelo autor são intrínsecas, e apesar de muitas pesquisas creditarem ao *Novo Jornalismo* o título de marco fundador do jornalismo literário, conforme ressalta Vitor Necchi (2009), na verdade, este movimento representou uma fase na história de tal modalidade jornalística, indiscutivelmente importante para a difusão de tais técnicas no século XX, e que produziu, segundo Passos e Orlandini (2007), a primeira variação do gênero a partir da obra de Hunter Thompson: o jornalismo gonzo.

Passos e Orlandini (2007, p. 3) referem-se a Thompson ao apresentarem um histórico do exercício jornalístico que se utiliza de recursos advindos da literatura. De acordo com os autores, “no final do século XIX o uso de técnicas narrativas no jornalismo se intensificou”, embora “já houvesse narrativas da realidade calcadas em um estilo literário (ou vice-versa), desde muito antes”.

No artigo, os autores ressaltam a importância de *Os sertões* (1905), de Euclides da Cunha, por seu hibridismo, referida como a primeira obra do gênero publicada no país, apesar de tal questão não ser ponto pacífico entre os teóricos e críticos⁹; destacam publicações feitas nos Estados Unidos, a partir da década de 1930, em revistas semanais, e o trabalho de Joseph Mitchell enquanto grande escritor de perfis; mencionam também a narrativa *Hiroshima* (1945), de John Hersey, publicada como reportagem na revista *The New Yorker*, antes de seu lançamento em livro, e considerada um dos marcos do gênero, assim como *Filme* (1952), série de reportagens de Lillian Ross; e *A sangue frio* (1966), obra de Truman Capote; apontando a década de 1960 como período em que o livro-reportagem ganhou importância em terras norte-americanas.

É através das revistas que esse tipo de narrativa volta a ter relevância no Brasil, das

⁹ Ver: OLIVEIRA, Franklin de. Um problema de ontologia literária. In: *Euclides: a espada e a letra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

quais a publicação mais representativa foi *Realidade*, que circulou de 1966 a 1976, tendo seu auge até 1968. Com o tempo, o gênero perdeu representação nos periódicos do país, sendo exercitado com maior frequência nos livros-reportagem. Márcia Detoni (2010, p. 74) relata que

as reportagens em profundidade da revista *Realidade* e sua opção por temas sociais inspiraram, inclusive, o cineasta Paulo Gil Soares na concepção do programa *Globo Repórter*, que na sua primeira fase, nos anos 70 – comandada por cineastas como Eduardo Coutinho, Walter Lima Júnior, Maurice Capovilla, Luiz Carlos Maciel e Washington Novaes –, apresentou grandes reportagens sobre problemas sociais com tratamento de documentário e um apurado senso estético merecedores, até hoje, de elogios de estudiosos e da crítica especializada.

Eduardo Coutinho entrou para a *TV Globo* em 1975, no Rio de Janeiro. Segundo conta, na época, o *Globo Repórter* era o único programa semanal da televisão brasileira de documentários e reportagens.

No fim dos anos 1970 toda a produção da *Globo*, inclusive a jornalística, era feita em *tape*; o *Globo Repórter* era a única exceção. Trabalhávamos com filme reversível, isto é, sem copião, sujeito a sujar-se e ficar riscado na moviola. Isso aumentava a distância entre o produto tecnicamente limpo que caracterizava o “padrão globo de qualidade” e o *Globo Repórter*. Resumindo, nessa época, apesar da ditadura, nosso núcleo constituía-se num nicho dentro da emissora, onde se permitia um trabalho mais autônomo, mais lento, mais aberto à controvérsia e a uma relativa experimentação. (COUTINHO, 2013a, p. 17-18).

Em 1982, com a entrada na era eletrônica, passou a haver maior controle interno, segundo Eduardo Coutinho, abrangendo não só o conteúdo, como se dava pela censura externa devido ao período histórico, mas a linguagem. “Em pouco tempo o documentário transformou-se em reportagem, igual às produzidas pelos outros setores do jornalismo. Tornou-se asséptico, integrado, neutralizado”. Menciona como exemplo um programa que fez em 1976, no qual um plano de três minutos e dez segundos foi ao ar integralmente, o que hoje seria impossível, “mais por questões de forma que de conteúdo” (COUTINHO, 2013a, p. 18).

O documentarista lembra que, de acordo com o padrão estabelecido pela televisão brasileira, o silêncio é proibido, porque “é um tempo morto, induz o público a acreditar num defeito técnico e leva o espectador a mudar de canal” (COUTINHO, 2013a, p. 18); as negociações para a filmagem, as relações de confronto entre as instâncias que estão em lados opostos da câmera não são mostradas, pois, “como dizem os eruditos, desvelar o trabalho da

enunciação é crime-de-lesa-credibilidade” (p. 19); e há o mito da informação objetiva, balanceada, imparcial, em nome de que se rejeita “todo produto que tenha um olhar paciente e respeitoso. Tudo que não for ‘informação’ é poesia inútil, antropologia pretensiosa, divagação elitista” (p. 19).

Detoni (2010, p. 74) registra que acadêmicos brasileiros, na década de 1980, a exemplo da pesquisadora Cremilda Medina, retomaram os princípios dessa modalidade jornalística por verem nela “uma possibilidade de renovação estilística e conceitual”, enquanto nos Estados Unidos surgia um movimento denominado *New New Journalism*, explorando “as situações do cotidiano, o mundo ordinário, as subculturas”.

Tanto Passos e Orlandini (2007) quanto Vitor Necchi (2009) afirmam que nos últimos anos o gênero recuperou o fôlego no Brasil, com o lançamento de coleções de livros compostas através da reedição de obras importantes; criação, em particular nas graduações, de disciplinas específicas; fundação da Associação Brasileira de Jornalismo Literário – ABJL, criada em 2005 e extinta, enquanto instituição jurídica, em 2013; filmes, blogs, páginas nas redes sociais e publicações periódicas impressas, como as revistas *Brasileiros*, *Rolling Stone Brasil* e *piauí*.

Martinez (2012, p. 102) destaca que “não há consenso sobre o uso do termo *jornalismo literário* na comunidade científica nacional nem internacional”, trazendo as colocações de John Hartsock, professor da Universidade Estadual de Nova York, que diz preferir o termo *jornalismo narrativo* ou mesmo *jornalismo narrativo literário*, considerando a importância fundamental da narrativa em tais obras. Tal modalidade, porém, já recebeu diversas denominações, como *jornalismo de imersão*, *jornalismo informacional de criação*, *jornalismo diversional*, *literatura da realidade*, *literatura de não ficção*, *narrativas da vida real*, *escrita criativa de não ficção* e *literatura do fato*.

A problematização mostra-se pertinente devido à abrangência de sentidos contida na expressão *jornalismo literário*, sendo necessário delimitar a quais manifestações do gênero Edvaldo Pereira Lima (2003) refere-se especificamente ao cunhar seu conceito aplicado ao cinema não ficcional.

Em trabalho inédito, Hildeberto Barbosa Filho¹⁰ propõe dois critérios de abordagem para a relação entre o jornalismo e a literatura: o *extrínseco*, que é alusivo à “cobertura do fato literário”, definido pelo autor como “o jornalismo que tem como objeto a literatura e suas

¹⁰ BARBOSA FILHO, Hildeberto. *O jornalismo e a literatura: saberes, encontros e desencontros*. s/d. Trabalho inédito.

multifárias ressonâncias na sociedade”; e o *intrínseco*, utilizado “para falar do jornalismo literário enquanto linguagem, atento a processos retóricos, elementos formais e marcas estilísticas que lhes dariam o pleno estatuto de *literariedade*” (BARBOSA FILHO, s/d, p.2).

O pesquisador destaca ainda a possível coexistência simultânea dos dois critérios, recordando que além de haver um “jornalismo que tematiza o universo literário, há uma literatura que tematiza o universo jornalístico”, sendo possível falar tanto de um “jornalismo literário” quanto de uma “literatura jornalística” (BARBOSA FILHO, s/d, p.2).

Felipe Pena (2006) também aponta tal diferenciação, afirmando que o termo *jornalismo literário* pode ser usado em diferentes perspectivas, seja contemplando a presença de escritores que atuam nas redações dos jornais, fato recorrente em especial no século XIX; no uso destes veículos para a publicação da produção literária, como os folhetins; e mesmo a literatura enquanto temática para o desenvolvimento de textos, através da crítica literária ou da cobertura jornalística de eventos do âmbito da literatura.

A expressão *jornalismo literário* é rechaçada, com base em outras motivações, pela jornalista Eliane Brum (2006 apud NECCHI 2009, p. 108-109):

[...] receio que a classificação de “jornalismo literário” possa levar a distorções. Por um lado, acho curiosa a necessidade de atribuir ao texto jornalístico qualidades “literárias”, como se, ao deparar com um bom texto jornalístico, fosse preciso promovê-lo a algo mais elevado. Por outro, ao classificarmos um texto como literário podemos induzir à interpretação de que os detalhes da narrativa são ficcionais – resultado da imaginação e não de uma apuração exaustiva. Ou seja, me parece que ao colar o adjetivo “literário”, de um ou de outro modo, enfraquecemos o conteúdo do substantivo “jornalismo”. Em resumo: acho que é um dos muitos casos em que o adjetivo não acrescenta, só reduz.

João Moreira Salles compartilha tal posição e quando questionado sobre o tipo de jornalismo feito pela revista *piauí*, deixa claro sua antipatia pela expressão *jornalismo literário*, que considera “pretensiosa”. No entanto, admite a apropriação de recursos da narrativa literária na construção dos textos da publicação, preferindo o uso de *jornalismo narrativo*, denominação mais difundida nos Estados Unidos.

Como documentarista, a pergunta que eu mais tive que responder na minha vida é a seguinte: quando é que você vai fazer o teu primeiro filme de ficção? Sempre me perguntam isso. E nunca perguntam a um diretor de ficção quando você finalmente vai fazer o teu primeiro filme documentário. E isso significa o seguinte, significa que se coloca uma hierarquia, e que documentário seria alguma coisa a caminho do destino final, que seria a ficção, e a ficção como algo, digamos, mais complexo, mais importante, não

é, do que o documentário, o que me parece uma imensa bobagem, sinceramente. [...] E alguém que é documentarista não precisa querer ser outra coisa. Ele pode ser apenas documentarista e não precisa se achar um incompetente porque não consegue fazer ficção ou não quer fazer ficção. O termo jornalismo literário eu tenho a impressão de que sofre do mesmo mal. É como se o jornalismo não pudesse ser apenas jornalismo; é como se ele precisasse ter a ambição da literatura para ser reconhecido como algo que mereça se eternizar (informação verbal)¹¹.

Diante de tais ponderações, optamos por adotar neste trabalho o termo *jornalismo narrativo*, que remete, portanto, especificamente ao que seria o *jornalismo literário intrínseco* (BARBOSA FILHO, s/d). Consideramos que o termo designa, de forma mais direta, a ideia de um modo específico de contar uma história, narrar no sentido de transmitir experiência, conforme discutiremos à frente, e não só na tentativa de repassar uma informação, levando-nos ao tipo de produção com o qual lidamos em nossa pesquisa, presente nas páginas da revista *piauí*, e que possibilita um diálogo com obras do cinema documental. Denise Casatti (2004, p.1) avalia que a narrativa não precisa ser, necessariamente, literária, pois “a palavra narrativa não nos remete a uma obra de ficção, e sim a uma técnica de contar uma história, qualquer história”, apesar de ser possível “desenvolver uma narrativa que atinja uma qualidade ‘literária’”.

Em ensaio a respeito do cinema documental, mas que também nos permite pensar o conceito de jornalismo narrativo, Salles faz uma observação semelhante:

Filmes de natureza, por exemplo, costumam trazer seqüências em câmera lenta, um modo irreal de se movimentar, e nem por isso deixam de ser reconhecidos como documentários. O mesmo pode ser dito do uso de trilha sonora, da edição não cronológica e até da animação. *Tais recursos não são técnicas da ficção, mas técnicas de cinema*. Estão à disposição tanto do cinema clássico¹² como dos filmes experimentais, e também do documentário. (SALLES, 2005, p. 65, *grifo nosso*).

Trazendo para o âmbito da produção jornalística, podemos pensar então que os recursos apontados como tomados de empréstimo do universo literário são, na verdade, técnicas utilizadas para construir narrativas, presentes mesmo na narrativa oral, na própria vida, artifícios difundidos, sim, a partir da literatura, mas cuja aplicação pode ou não resultar

¹¹ Áudio de palestra proferida por João Moreira Salles ao curso de Jornalismo da UFSC. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=hjz85xs9bQc>>. Acesso em: 15 mar. 2012.

¹² Na narrativa clássica, as técnicas empregadas são subordinadas à clareza, à homogeneidade, à linearidade, à coerência da narrativa, “o encadeamento das cenas e das seqüências se desenvolve de acordo com uma dinâmica de causas e efeitos clara e progressiva” e o desenvolvimento “leva o espectador as respostas às questões (e, eventualmente, enigmas) colocadas pelo filme”. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 27).

em uma narrativa com qualidade artística, que, de acordo com Casatti (2004, p. 3), quando atingem tal patamar:

[...] nos ajudam a desemaranhar o caos do mundo. Do nascimento à infância, da infância à adolescência, da adolescência à maturidade, da maturidade à velhice, o ciclo da vida humana tem começo, meio e fim. Nossa história é formada por cenas e mais cenas, tudo encadeado. Nos relacionamos com o mundo narrativamente, com personagens, cenários, ações, tramas. Nada mais natural, então, do que entendermos o mundo narrativamente também.

As colocações despertam-nos para a observação da importância da narrativa não apenas na concepção de textos, sejam eles jornalísticos, literários ou fílmicos, mas na vida cotidiana. Também suscitam a investigação a respeito do que é necessário para que uma narrativa possa ser considerada dotada de qualidade artística, questões sobre as quais precisamos nos debruçar para compreendermos melhor o que representa o modo de narrar empregado por Salles.

1.3. Narrativa e experiência

Jonathan Culler (1999) destaca que as teorias literária e cultural têm afirmado cada vez mais a centralidade da narrativa, apontando-a enquanto fonte de conhecimento e de ilusão, havendo “um impulso humano básico de ouvir e narrar histórias” (CULLER, 1999, p. 85). Tendo como funções principais a fruição e a experiência, ensina sobre o mundo, mostra como ele funciona e possibilita “através dos estratagemas da focalização – ver as coisas de outros pontos de vista e entender as motivações dos outros que, em geral, são opacas para nós” (p. 93).

A observação do autor, a respeito do aprendizado a partir do ponto de vista do outro, remete-nos à visão de Edvaldo Pereira Lima sobre o modo de narrar próprio do jornalismo narrativo, ao qual atribui uma função social:

[...] Essa preferência do jornalismo literário por representar o mundo através das pessoas de carne, osso e alma, propondo-se a conhecê-las na sua complexidade humana, corresponde a uma profunda necessidade social. Precisamos contar nossas histórias, gostamos de ver e ouvir as histórias dos outros, pois são elas que ajudam a dar sentido às nossas vidas, que nos mostram quem somos. Permitem que nos identifiquemos, ajudam-nos a encontrar quem nos inspira na nossa caminhada, quem nos mostra, através de suas histórias, iluminações para a realização do nosso propósito de viver. Possibilitam que compartilhemos, com os outros, a nossa contribuição para a sociedade. (LIMA, 2003, p. 1).

Contudo, o que se percebe nas construções do jornalismo narrativo não ocorre do mesmo modo nas produções da chamada grande imprensa. Detoni (2010) trata do que seria a “eliminação da figura do narrador” nos textos jornalísticos considerados padrão devido à adoção da impessoalidade característica do relato científico, à atribuição das informações às fontes e à exclusão de opiniões e interpretações em primeira pessoa.

Em trabalho no qual se propõe a caracterizar o narrador-jornalista, Fernando Resende também aborda a questão sob a mesma perspectiva:

Do ponto de vista epistemológico, o conhecimento que se tem produzido acerca do jornalismo enquadra suas narrativas em um lugar tão formatado que se torna tarefa difícil estendê-las a procedimentos dialógicos e polifônicos. Trata-se de narrativas em princípio autoritárias, exatamente porque propõem o apagamento daquele que fala. O jornalista, diante de pressupostos conceituais que formatam o seu texto – a necessária busca da verdade, valor encravado na pressuposta imparcialidade de quem relata o fato – se esvai do narrado e raramente se apresenta enquanto autor. Não há, na perspectiva da narrativa jornalística tradicional, alguém que conta a história. (RESENDE, 2005, p. 89).

O traço estilístico do autor do texto, a sua voz autoral, a presença em cena também como personagem, características perceptíveis em produções do jornalismo narrativo e do documentário autorreflexivo, são rechaçados em nome de uma suposta objetividade. Clóvis Barros Filho (1994, p. 1) pondera ser a “subjetividade que caracteriza toda a produção jornalística”. A objetividade que se apregoa não passaria de “objetividade aparente”, que mascara uma “subjetividade real”.

O autor esclarece que a imagem de transmissão de uma “informação pura” foi construída ao longo do tempo com o isolamento dos escritos que expressariam uma opinião individual ou do jornal. “Não bastando o nome da personalidade que redigiu o artigo, o jornal faz questão de destacar o rosto do autor, evidenciando a subjetividade, fazendo crer na objetividade dos artigos anônimos, e marcando a ruptura simbólica entre ambos.” (BARROS FILHO, 1994, p. 2).

No jornalismo tradicional, há um mascaramento do discurso enquanto construção, visto que “o discurso jornalístico assume-se como transparente, mas funciona apenas como uma cortina de fumaça”, pois, “sob a alegação de estar informando, a imprensa continua opinativa e interpretativa [...] por meio da seleção arbitrária de dados, da organização das ideias no texto e no suporte e da própria escolha das palavras” (DETONI, 2010, p. 73). A busca por eliminar elementos subjetivos presentes no texto e a dissimulação da mediação não

garantem o acesso direto aos fatos.

A respeito do modo como a recepção jornalística responde à oferta de conteúdos ditos apenas informativos ou opinativos, Barros Filho (1994, p. 4-5) afirma que

quanto menos claramente subjetivo for o produto, mais eficaz será na construção da realidade social. Isto porque o leitor, ouvinte ou telespectador, diante de uma matéria aparentemente neutra e informativa, se despirá de seus filtros valorativos (que contrastam sua própria opinião com a opinião de outrem, concordando ou não). [...] os filtros [...] tornarão esta mesma recepção muito vulnerável a todos os elementos do produto midiático do que se nele houvesse tomadas de posição e julgamentos valorativos explícitos.

Comentando a respeito da diferença entre reportar a partir apenas da informação ou da experiência, João Moreira Salles descreve um procedimento essencial para o jornalismo narrativo e também para o documentário, considerando o modo como vê este gênero:

Eu acho que no documentário há sempre essa tensão na qual a notícia mata a experiência e o erro dos documentaristas é não perceberem isso e acharem que o documentário serve para informar, que não é um fim em si mesmo, que o documentário serve para chegar a algum lugar. Não, o documentário serve a si mesmo. A única obrigação do documentarista é alargar as fronteiras do documentário, não é curar a saúde pública, não é resolver o problema dos meninos de rua, porque isso ele nunca vai conseguir fazer: é uma pretensão achar que ele vai conseguir fazer isso. O dever do documentário é aumentar as possibilidades do documentário. Se ele fizer isso, ele terá feito muito. E ele terá feito, na verdade, o que ele precisa fazer. E eu acho que no caso da *piauí* a mesma coisa meio que se aplica. Quando a gente vai falar sobre telemarketing, a gente não tem gráfico, a gente não dá números, a gente tenta fazer com que o leitor mergulhe na experiência de uma moça que trabalha em telemarketing. Se a gente consegue fazer isso, a matéria deu certo e ela é uma matéria no espírito da *piauí* (informação verbal)¹³.

O discurso que parte da vivência, humanizado, conquista mais facilmente a empatia do leitor/espectador, seja na linguagem escrita ou fílmica. Apesar de manter a referencialidade, diante da necessária checagem de fontes, busca pela precisão dos dados, é possível pensar na valorização da experiência, e não apenas da informação, a partir do jornalismo narrativo e do cinema-documentário.

Esse modo de narrar descrito por Salles leva-nos a refletir sobre a função da narrativa que, segundo Gérard Genette (1995, p. 159), “não é dar uma ordem, formular um desejo, enunciar uma condição, etc., mas, simplesmente, contar uma história, logo ‘relatar’ factos

¹³ Informações extraídas de entrevista concedida por Salles a Afonso Borges para a TV Câmara – *Projeto sempre um papo aula 21*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=P8V5QnHALmo>>. Acesso em: 2 jun. 2013.

(reais ou fictícios)”. O que vemos, portanto, é que a imprensa, de modo geral, não parece espelhar a “simplicidade” presente no pensamento de Genette.

Essa carência narrativa do fazer jornalístico é descrita com propriedade por Walter Benjamim (1980, p. 57) ao afirmar que “a arte de narrar caminha para o fim” e que a difusão da informação teria uma participação determinante nessa “crise”. Theodor Adorno (2003b, p. 58) também se posiciona sobre a impossibilidade de narrar, destacando a desintegração da identidade da experiência e a gradativa desagregação da própria forma do romance, que passaria a retratar “uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos”, refletindo-se na transcendência estética o desencantamento do mundo.

Em sua argumentação, Adorno (2003b, p. 56) estabelece uma relação entre o romance e a reportagem:

Assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema. O romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato. Só que, em contraste com a pintura, a emancipação do romance em relação ao objeto foi limitada pela linguagem, já que esta ainda o constrange à ficção do relato.

Antes, a notícia vinda de longe, de terras estranhas ou da tradição, tinha autoridade que a tornava válida, enquanto a informação exige “prova de verificabilidade”, seu mérito “reduz-se ao instante em que era nova”. Por sua vez, a narrativa “não se exaure” (BENJAMIN, 1980, p. 61), pois “conserva coesa a sua força e é capaz de desdobramentos mesmo depois de passado muito tempo” (p. 62).

Por esse ponto de vista, notamos a maior perenidade dos textos contidos na revista *piauí*, como a reportagem *O fim do mundo*, já citada neste trabalho¹⁴, e, certamente, o perfil-ensaístico *Artur tem um problema*. Os dois textos podem ser lidos mesmo muito tempo depois da publicação e ainda despertarem interesse, mantendo o envolvimento do leitor com a narrativa exatamente por não se limitarem ao âmbito informativo.

Benjamin (1980, p. 60) trata do declínio da narrativa, destacando o desaparecimento da narrativa oral, a queda da troca de experiências através do relato, e diferencia o narrador tradicional, que conta histórias colhidas na experiência, seja ela própria ou relatada, e as transforma em experiências daqueles que as ouve, do romancista, que se segrega. O autor aponta como local de nascimento do romance “o indivíduo em sua solidão”.

¹⁴ Cf. trecho da reportagem *O fim do mundo* no capítulo inicial deste trabalho, na abertura do tópico 1.3. *Jornalismo literário ou jornalismo narrativo*.

Nas duas perspectivas, observamos o personagem Santiago. Primeiramente, enquanto narrador desenvolvido, dotado de “memória prodigiosa”, que compartilha vivências suas e de outros, de sua infância, do trabalho junto às classes altas, do vasto conhecimento cultural adquirido a partir de sua sensibilidade artística.

Ao responder sobre o que seria uma recusa sua ao que é considerado “artístico” ou “poético” no cinema, comentando sobre a escolha de personagens para um de seus filmes, *Santo forte* (1999), e a opção por dar prioridade total ao discurso, o cineasta Eduardo Coutinho (2013b) diz algo que nos faz pensar sobre a importância dessa desenvoltura visível em Santiago para narrar suas histórias como algo que agrega valor ao documentário de João Moreira Salles.

Acho interessante tratar do prosaico poeticamente e do poético prosaicamente. Em *Santo forte*, a fala dos personagens, por ser de um imaginário muito rico, é poética. Por isso, resolvi tratá-la do modo mais prosaico possível. Não faria sentido fazer o poético sobre o poético. A poesia vem do que dizem os personagens, não da filmagem. Esta tem que ser extremamente bruta. Fiz em vídeo não tanto por economia, mas pela possibilidade de filmar continuamente por meia hora, coisa que em cinema seria impossível. Quando acaba o filme e você tem que interromper o depoimento para trocar de rolo, estraga tudo. Esfria o clima, inibe o personagem. Eu me baseei, primeiro, numa pesquisa prévia feita na favela [...]. Num segundo momento, escolhi de acordo com o próprio depoimento de cada um. Houve gente que tinha histórias maravilhosas, mas contava mal, e por isso ficou de fora. Essa poética depende de saber contar. Quando a pessoa conta algo bem, aquilo passa a ser verdade, até porque a verdade não é investigável. Se uma mulher fala que viu uma pombagira e conversou com ela, se aquilo é verdade para ela, isso me basta. (COUTINHO, 2013b, p. 234).

Como visto no documentário, as histórias de Santiago, e os momentos que João Moreira Salles compartilhou com os seus irmãos e com o mordomo da família, marcaram profundamente a sua experiência.

Santiago, por outra perspectiva, mostra-se também através do segundo tipo de narrador descrito por Benjamin, isto a partir de seu mundo particular, na ficcionalização de suas próprias experiências, por meio de seus escritos, sejam registros pessoais ou das histórias dos nobres que catalogou por décadas. Um dos trechos da narração do documentário trata de tal questão:

[NARRADOR] Santiago escreveu: "*Scherzo ben sostenuto* — Sonhei que pertencia, somente por um dia, da França, à real nobreza. De pronto, acordei assustado... trechos da famosa Marselhesa". [...] Santiago, que podia se imaginar em qualquer época, em qualquer civilização, escolhe sonhar que é

nobre durante a Revolução Francesa. Deslocado e fora de lugar até nos sonhos, sua imaginação o levava a um mundo mais antigo e menos moderno, mais europeu e menos sul-americano. A um mundo que julgava melhor. Lutadores de boxe viravam gladiadores romanos; a casa de meu pai, um palácio em Florença¹⁵.

Apesar de Benjamin (1980, p. 62) referir-se principalmente à narrativa oral, uma de suas colocações, “narrar histórias é sempre a arte de as continuar contando e esta se perde quando as histórias não são mais retidas”, remete a outras passagens da narração do documentário e leva-nos a pensar na transmissão de histórias, na preservação dos relatos, e mesmo da experiência e dos valores pessoais.

A primeira delas é a passagem sobre a trajetória de Francesca de Rimini. Além de recontar a história, ilustrada no filme por imagens das fichas escritas pelo ex-mordomo e, na última parte da sequência, de forma metafórica, com o uso de dois sacos plásticos soltos pelas mãos de uma mulher, que bailam no ar, o narrador aponta a falta de documentação sobre Francesca e o fato de ter sido Dante o responsável por ela ainda ser lembrada:

[NARRADOR] Foi de Santiago que ouvi pela primeira vez a história de Francesca da Rimini. De todos os personagens sobre os quais ele escreveu, ela foi sua predileta. Um casamento político uniu Francesca a Giovanni Malatesta. Giovanni, de tão feio, era chamado de João Aleijado. Ele tinha um irmão, Paolo — Paolo, o Belo. Francesca e Paolo se apaixonaram. João Aleijado os surpreendeu quando se beijavam pela primeira vez. Atravessou-os com a espada, para que morressem num abraço do qual não pudessem jamais se desvencilhar. Determinou que fossem enterrados no mesmo túmulo. [...] Francesca aparece na *Divina Comédia* de Dante confinada ao segundo círculo, onde começa o Inferno. Abraçada a Paolo, sua pena será passar a eternidade fustigada por uma tempestade medonha. Ela diz: "O amor nos conduziu à mesma morte". Francesca e Paolo jamais descansarão. Jamais pousarão os pés no chão. Viverão para sempre no ar. É uma das grandes histórias de amor da literatura. Não existe praticamente nenhuma documentação sobre Francesca. Foi Dante quem a salvou do esquecimento. Deu-lhe um nome, uma voz e um tormento. E talvez por isso Santiago gostasse tanto dessa história.

Em outra passagem, o narrador faz uma ponderação pertinente, apontando que “Santiago passou a vida lutando para que seus personagens não fossem esquecidos”, o que seria, e ele sabia disso, “uma guerra quase perdida”, pois “o número avassalador de histórias e de personagens acaba por trair a intenção de preservá-los”. Contudo, o próprio narrador

¹⁵ A tese *Imagem intensa e performance como testemunho em filmes documentários no Brasil* (2012), de Henrique Finco, foi utilizada como material de consulta por trazer como apêndice as transcrições da faixa comentada e das falas, além de uma decupagem, do filme *Santiago*. Em alguns trechos da voz *over* que citamos, no entanto, foram feitas correções pontuais que se mostraram necessárias a partir do confronto entre as transcrições e o áudio do próprio documentário.

destaca que, de alguma forma, as histórias ainda permanecem: “sem ele, pelo menos para mim, essas pessoas não existiriam”.

Por outro viés, vê-se ainda a experiência representada no documentário não mais enquanto relato de Santiago a respeito de suas vivências, mas do ex-mordomo enquanto mediador das memórias de Salles, que fala de si mesmo através dele. Isso está na concepção do próprio filme, sendo, inclusive, algo sugerido no discurso do narrador, em alguns de seus relatos memorialistas, tratando de passagens da própria infância. Ainda nos minutos iniciais do documentário, destacamos a cena em que Santiago é mencionado pela primeira vez:

[NARRADOR] Uma das minhas lembranças de criança sou eu e meus irmãos vestidos de copeiro, com uma bandeja na mão, entre os convidados, brincando de servir. Nessas ocasiões, quem punha a bandeja na minha mão e me ensinava a equilibrá-la sem derrubar os copos era Santiago, o mordomo da casa. O filme que eu tentei fazer há treze anos era sobre ele.

Por sua representatividade, podemos mencionar aqui outra sequência sobre o aprendizado a partir da experiência e a transmissão de valores:

[NARRADOR] Por volta da meia-noite, acordei com uma música. Percebi que alguém tocava o piano que ficava no salão no início dessa galeria que, agora me dou conta, talvez devesse ter filmado à noite. Me levantei na ponta dos pés e fui até lá. A casa estava escura. Quando cheguei no salão, vi que era Santiago. Ele vestia o fraque que usava nos dias de grandes festas. Não me espantei com a música: não era raro ver Santiago ao piano. Me espantei com o fraque. E perguntei: “por que essa roupa, Santiago?” Ele me respondeu apenas: “porque é Beethoven, meu filho”. Não sei se eu contaria a história de Beethoven no filme de 1992. Talvez sim, mas apenas por achar que ela dizia respeito apenas a Santiago. Hoje sei que ela também é sobre mim. Sobre uma certa noção de respeito que era dele, e que, talvez, ele quisesse me ensinar.

Cabe citarmos ainda a referência do narrador a Santiago tocando castanholas ao som de uma música que não conhecia, descrevendo tal fato como uma das boas lembranças de infância que compartilha com os irmãos e nunca irá esquecer.

O relato de caráter pessoal, pautado na experiência, distante da simples informação, está, portanto, presente na estrutura da narrativa: nas histórias de vida do ex-mordomo e também do narrador, que expressa sua memória afetiva mediada por Santiago e pela casa da Gávea.

Silviano Santiago (1989) colabora com a discussão sobre a narrativa a partir do conceito de “narrador pós-moderno”, definido como aquele que transmite sabedoria em

decorrência da observação de uma vivência alheia.

Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar ‘autenticidade’ a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança que é o produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções da linguagem. (SANTIAGO, 1989, p. 40).

A definição é pertinente à visão da narrativa não ficcional enquanto representação do real, sendo a verossimilhança, mencionada pelo autor, um atributo fundamental de sua composição.

Partindo da noção de autenticidade, Silviano Santiago (1989, p. 38-39) problematiza se o que é narrado por meio da própria experiência pode ser tão autêntico quanto a narração feita a partir da observação. Algumas prerrogativas do jornalismo narrativo aproximam aquele que reporta os acontecimentos da experiência, como a imersão do repórter na realidade, a convivência próxima com o personagem, o fato de não haver limitação de tempo para a construção da narrativa.

Silviano Santiago (1989, p. 43) situa o narrador pós-moderno como uma figura que “passa a ser basicamente a de quem se interessa pelo *outro* (e não por si) e se afirma pelo *olhar* que lança ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes (e não por um olhar introspectivo que cata experiências vividas no passado)”. Contudo, não deixa de ponderar que “nenhuma escrita é inocente”, e “ao dar fala ao outro”, tal narrador “acaba também por dar fala a si, só que de maneira indireta”.

É o que vemos em *Artur tem um problema*. Apesar de a narração ser feita predominantemente em terceira pessoa, a voz autoral é claramente perceptível e ainda mais o “interesse pelo outro”, a percepção do personagem por meio de uma visão humanizada, que não o reduz apenas a uma fonte de informação, como visto no discurso jornalístico pautado em uma suposta objetividade, mas considera também o que há de subjetivo, de imaginário.

Por que insistir no imaginário, se este é o domínio da arte por excelência? Diz-se: o domínio do jornalismo é o do real aparente e imediato. Mas, ao se tratar do Homem, seja ele personagem ficcional ou fonte de informação, não há como desvincular essa ambiguidade entre o real e o sonho, o objetivo e o subjetivo. Mesmo que se trate da notícia de sobrevivência imediata. (MEDINA, 1986, p. 45).

É exatamente a forma como a narrativa é construída e como os personagens são mostrados que torna mais vívida a experiência narrada e envolvem o leitor. No trecho abaixo,

por exemplo, o detalhe trazido pelo narrador, do olhar através da janela do carro enquanto Nicolau Saldanha diz “no fundo, sou meio assim”, dá ao relato um tom reflexivo, confessional.

Nicolau Saldanha, a quem todos se referem como um dos mais brilhantes matemáticos brasileiros, se impressiona com o modo como seu ex-aluno trabalha e publica. “Ele tem um interesse imenso em escrever, diferente de muitos outros colegas, que preferem pensar matemática a escrever matemática.” Olhando pela janela do carro, completa: “No fundo, eu sou meio assim. Tenho dificuldade em escrever pra ser publicado. Fico satisfeito de ter resolvido um problema, isso basta, é pra mim, eu não me preocupo em saber se isso vai melhorar o mundo ou não”, diz, como se, para ele, a matemática fosse mais um prazer do que uma profissão. (SALLES, 2010a, p. 40).

Conhecendo a obra de Salles, deparamo-nos, então, com tipos distintos de narração, o relato sobre si mesmo e o olhar interessado sobre o outro¹⁶, reportando a partir da observação, da história que lhe é contada ou do testemunho, mas sempre construindo sua narrativa de modo que reflita a experiência.

Podemos pensar sobre essa diversidade narrativa a partir da tipificação apresentada ainda por Silviano Santiago (1989, p. 39-40), que registra a existência do narrador clássico, “quando a coisa narrada é mergulhada na vida do narrador e dali retirada”; do narrador do romance, “quando a coisa narrada é vista com objetividade pelo narrador embora este confesse tê-la extraído da sua vivência”; e do narrador que é jornalista, “quando a coisa narrada existe como puro em si, ela é informação, exterior à vida do narrador”.

O narrador jornalista, distanciado, focado apenas na informação, não se reflete nas obras de Salles em que este adota uma postura pautada na observação participante, na imersão enquanto procedimento para a construção de narrativas, como em *Nelson Freire* e *Artur tem um problema*. Partindo das reflexões de Silviano Santiago, estaríamos diante do narrador do romance, assim como ao pensarmos no personagem Santiago Badariotti Merlo com base em seus escritos e em suas fabulações.

A postura narrativa adotada no filme sobre o ex-mordomo da família Salles é peculiar. O documentário singulariza-se por retratar um personagem que se destaca enquanto narrador metadieético¹⁷. Além disso, a experiência pessoal e o envolvimento com o que está sendo

¹⁶ Referimo-nos aqui ao “outro” em sentido amplo e não ao “outro social e cultural”. Essa não é uma premissa que baseie as escolhas de João Moreira Salles na definição dos personagens por ele perfilados ou documentados, retratando, também, seus pares sociais.

¹⁷ De acordo com Genette (1995, p. 227), os narradores metadieéticos são os que fazem a narração em segundo grau, sendo a metanarrativa uma narrativa dentro da narrativa.

narrado são referidos pelo diretor como algo que resultaria em uma obra de maior valor.

João Moreira Salles chega a declarar que após *Santiago* não desejaria dirigir novas produções cinematográficas a menos que conseguisse fazer outro filme de não ficção igualmente “intransferível”, trazendo em si a marca de sua própria vivência¹⁸. No entanto, pondera que para o documentário autobiográfico não se tornar um exercício de narcisismo, deve ter algo a mais. Argumenta, mencionando o filme *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, definindo-o como “um retrato extraordinário do que fez o golpe [militar] a uma família brasileira”, construído “através de uma experiência que é concreta”. O documentarista cita também *Elena* (2013), de Petra Costa, comentando que o documentário só se sustenta por partir da experiência da diretora e de sua família para, aí sim, tratar de temas universais. “Se ela começasse a falar das coisas universais, não teria eco nenhum. É porque está ancorado numa experiência que é pessoal, que é dela, que está na carne dela, na matéria dela, da família dela, é por isso que comunica” (informação verbal)¹⁹.

Apesar das diversas facetas do filme *Santiago*, a ideia de narrativa memorialista, que Silviano Santiago (1989) aborda em contraponto à narrativa pós-moderna também nos ajuda a situar melhor a obra.

Na narrativa memorialista, o narrador mais experiente fala de si mesmo enquanto personagem menos experiente, extraído da defasagem temporal e mesmo sentimental [...] a *possibilidade de um bom conselho* em cima dos equívocos cometidos por ele mesmo quando jovem. Essa narrativa trata de um processo de “amadurecimento” que se dá de forma retilínea. Já o narrador da ficção pós-moderna não quer enxergar a si ontem, mas quer observar o seu ontem no hoje de um jovem. (SANTIAGO, 1989, p. 48, *grifo do autor*).

Em certa medida, portanto, observando a narração em *voz over*²⁰, trata-se não apenas do relato de uma experiência, mas o reportar de uma vivência pessoal enquanto “visão do

¹⁸ Informações extraídas de entrevista realizada para o projeto *Visões do documentário*, promovido pela Casa do Saber e a Matizar Filmes, abordando o tema *O documentário em busca de personagens*, gravada em 08 de setembro de 2008. Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=K3MNDWUtMSI&list=PL72672E51FFE5CC18>>. Acesso em: 2 jun. 2013.

¹⁹ Informações extraídas de debate realizado em 21 de maio de 2013 no Instituto Itaú Cultural de São Paulo, com a participação do cineasta João Moreira Salles, a diretora Petra Costa e mediação de Daniela Capelato. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=VjnZo51Blx8>>. Acesso em: 30 mai. 2013.

²⁰ Mousinho (2012, p. 82) esclarece que, “grosso modo, chamamos de *voz over* ao som não *diegético*, ou seja, à fala do personagem que não corresponde à fala ou ao diálogo de uma ação que se desenrola naquele momento”. É importante diferenciar tal conceito da *voz off*, que “daria conta de uma situação em que o personagem fala durante uma ação, mas sem estar na tela, por um afastamento da câmera” e, conforme veremos mais à frente neste trabalho, ao tratarmos de recursos utilizados pelo cinema-documentário, devemos ter em mente que “mais generalizadamente (sobretudo no ambiente de roteirização e produção), se usa a expressão *off* para as duas situações”, o que também ocorre em textos teóricos.

passado no presente” (SANTIAGO, 1989, p. 48). É necessário considerar ainda os demais aspectos da obra: o documentar do ex-mordomo da família Moreira Salles, e mesmo da própria construção do documentário, assim como a reflexão sobre questões fundamentais do cinema de não ficção que conferem um caráter ensaístico ao filme, traço também perceptível no perfil sobre Artur Avila a partir da abordagem feita sobre a matemática enquanto artefato estético.

1.4. Elementos constituintes da narrativa

Para David Arrigucci Jr. (1998, p. 20), “a escolha do narrador é um dos fatos decisivos da ficção e da sua interpretação, da articulação orgânica que há entre técnica e temática na obra ficcional”. Consideramos, no entanto, que a observação do autor também se aplica a obras de não ficção, como as selecionadas para esta pesquisa, nas quais há uma clara preocupação com a elaboração de um conteúdo que não seja meramente informativo e com a forma, a qualidade da prosa, portanto, o trato estético da narrativa.

Ao definirmos a partir de que caminho analisar as construções narrativas de nossos objetos, levamos em conta as colocações de Gérard Genette (1995, p. 160) sobre a problemática do narrador, que pode “fornecer ao leitor mais ou menos pormenores, e de forma mais ou menos directa, e assim parecer [...] manter-se a maior ou menor *distância* daquilo que conta”, além de adotar o que se chama de “visão”, “ponto de vista” ou “perspectiva” em relação à história, conceito também referido na teoria como foco narrativo.

Segundo Genette (1995, p. 213), o narrador “é um papel fictício, ainda que diretamente assumido pelo autor”. Reis e Lopes (1988, p. 61, *grifos dos autores*) tornam mais clara tal distinção, apontando o autor como instância que pode ser confundida com o narrador, mas que é “dotada de diferente estatuto ontológico e funcional”, sendo “a entidade real e empírica”, enquanto o narrador é entendido como “*autor textual*”, “a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o *discurso*, como protagonista da *comunicação narrativa*”.

Mesmo sendo obras de caráter documental, com um trato criativo, consideramos importante apontarmos tal diferenciação que ajudará a compreendê-las em suas especificidades. Enquanto exemplo, podemos citar a existência de diversos ângulos na narração em *Artur tem um problema*, obra da qual partimos para compreender aspectos do documentário *Santiago*.

O narrador é homodiegético, ou seja, narra a história enquanto testemunha direta, e, em alguns momentos, toma parte na ação. Entretanto, em grande parte da narrativa, dá-se a

narração em terceira pessoa. Assim, na leitura isolada de tais trechos, consideraríamos o narrador como heterodiegético, quando este relata uma história da qual não fez parte de forma alguma (REIS; LOPES, 1988, p. 121).

Em *Santiago*, Salles participa da diegese como personagem em cena e enquanto personagem em outro tempo narrativo mais remoto, além de ser a identidade do narrador, assumindo posturas distintas em cada situação.

De acordo com Reis e Lopes (1988, p. 63, *grifos dos autores*),

as funções do *narrador* não se esgotam no ato da enunciação que lhe é atribuído. Como protagonista da *narração* ele é detentor de uma *voz* observável ao nível do enunciado por meio de *intrusões*, vestígios mais ou menos discretos da sua subjetividade, que articulam uma ideologia ou uma simples apreciação particular sobre os eventos relatados e as personagens referidas.

Os teóricos ainda demonstram a necessária observância de alguns condicionamentos da narração, a partir dos quais tal instância “configura o universo diegético que modeliza, pela peculiar utilização que faz de signos e códigos narrativos: organização do tempo, regimes de focalização privilegiados, etc.” (REIS, LOPES, 1988, p. 63).

O ponto de vista, ou focalização, seria “a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência, quer seja o de uma personagem da história, quer o do narrador heterodiegético” (REIS, LOPES, 1988, p. 246). Considerada por Reis e Lopes (1988, p. 246-247) um procedimento crucial das estratégias de representação que regem a configuração discursiva da história, a focalização condiciona a quantidade de informação veiculada e “atinge sua qualidade, por traduzir uma certa posição afetiva, ideológica, moral e ética em relação a essa informação”.

Norman Friedman (2002, p. 180) enfatiza a importância da escolha do ponto de vista, alertando ser necessário avaliar qual opção é mais eficaz, qual técnica mostra-se mais adequada para produzir os efeitos desejados na construção de cada narrativa, sendo válido observarmos de que forma as histórias são contadas nos textos não ficcionais, sejam eles escritos ou fílmicos.

Artur, perfil escrito por Salles para a *piauí*, objeto do qual partimos para analisar *Santiago*, *corpus* principal de nossa pesquisa, mescla a referencialidade jornalística, o uso dos recursos advindos da linguagem atribuída originalmente à literatura, a imersão do repórter para coleta de dados e a aproximação da experiência. Contudo, mostra-se entre o distanciamento do uso da narração tradicional, em terceira pessoa, e do uso de referenciais da

imprensa, como as aspas na inserção das falas, e a colocação, em determinados momentos, do narrador também enquanto personagem, desnudando a construção da narrativa e tratando de questões temáticas a partir do exercício ensaístico.

Santiago possui uma dimensão artística mais ampla e permite o aprofundamento de discussões sobre forma e linguagem que a princípio são comuns aos objetos, mas se apresentam no documentário em outro nível de complexidade, até mesmo pela gama de recursos disponíveis ao suporte fílmico. *Artur* detém um cuidado estético que lhe confere qualidade artística, mas o texto jornalístico, a priori, não traz em si tal pretensão, e, conforme apontamos há pouco, não se desvincula dos preceitos de referencialidade que lhe são ontológicos e muito presentes em toda a sua extensão.

Visto por uma ótica que prima pela realização a partir da liberdade criativa, e não dos modelos tradicionais do gênero, o documentário de Salles torna-se um objeto mais multifacetado e polissêmico em comparação a *Artur*. Por suas características, o filme leva-nos a pensar sobre a narração da experiência, tanto a partir do personagem que dá nome ao documentário quanto de seu realizador.

A opção pela narração em *voz over*, durante toda a extensão do filme, um discurso que se articula com os demais artifícios da linguagem fílmica, bem como o uso de grande quantidade de elementos metaficcionais, a linguagem documental refletindo sobre si, enriquecem ainda mais as possibilidades de análise. É através da observação de questões imanentes, extraídas da construção narrativa, que tencionamos estabelecer um diálogo entre as duas produções de Salles.

Durante a análise, caberão também ponderações a respeito da linguagem específica de cada suporte. João Batista de Brito (2007, p. 9) observa que, apesar da análise fílmica, em grande medida, partir de conceitos da teoria narrativa aplicados à literatura,

a matéria prima de um filme é o olho da câmera, a imagem visual, que torna o verbal em qualquer circunstância, secundário. Esse privilégio semiótico do olho da câmera deu à linguagem do cinema, uma formação particular que nunca se confundiu de todo com as outras linguagens.

Santiago, por suas peculiaridades, entra em choque com a afirmação do autor de que o verbal seria, necessariamente, secundário, já que no documentário em análise é algo fundamental: seja a narração presente em todo o filme, os depoimentos do personagem-título, as interações em cena entre o ex-mordomo e a equipe de produção ou mesmo imagetivamente, a palavra na tela, principalmente a partir das fichas compiladas pelo personagem-título.

Eduardo Coutinho (2013b, p. 239-240) diz discordar da premissa segundo a qual o filme sem nenhum diálogo seria “cinema puro” e o “cinema falado, em que a fala tem um papel essencial” seria “menos cinema”.

O documentário tem que deixar as coisas abertas para que o público pense. E, portanto, eu não estou à procura da verdade, eu estou à procura do imaginário das pessoas. O que acontece no documentário de maneira geral? A imagem serve para amenizar o aspecto aparentemente menos cinematográfico da fala, para ilustrar o que a pessoa disse ou para dar validade, veracidade ao que ela diz. Mas, para mim, o fascinante é que nada tem de ser provado pela imagem. A imagem pode ser fascinante, desde que ela seja necessária, forte, que acrescente alguma coisa. [...] A palavra é mágica em si.

A centralidade da palavra no documentário de Salles também contribui para uma abordagem mais aproximada deste gênero fílmico com o jornalismo narrativo. No entanto, em nosso exame a partir das categorias narrativas levaremos em conta também os outros elementos constituintes da linguagem fílmica e, entre eles, a imagem, que certamente desempenha um papel fundamental.

1.5. A qualidade artística

Nada como o inútil para ser artístico.
(João do Rio)

Para pensar o que concede qualidade artística a uma obra, partimos de um conceito da teoria literária, a literariedade, que, conforme veremos, é um ponto de partida e tem rendimento sob alguns aspectos, apesar de contestado por diversos pesquisadores.

O termo literariedade, que pode ser entendido como uma propriedade específica de uma obra e que lhe confere *status* de literatura, foi concebido por Roman Jakobson, um dos teóricos que fez parte do grupo de estudiosos conhecido como *formalistas russos*.

o objeto do estudo literário não é a literatura, mas a literariedade, isto é, aquilo que torna determinada obra uma obra literária. E, no entanto, até hoje, os historiadores da literatura, o mais das vezes, assemelhavam-se à polícia que, desejando prender determinada pessoa, tivesse apanhado, por via das dúvidas, tudo e todos que estivessem num apartamento, e também os que passassem casualmente na rua naquele instante. (JAKOBSON, 1919 apud SCHNAIDERMAN, 1973, p. IX-X).

José Luís Jobim²¹ problematiza o conceito, contrapondo argumentações que sustentam a existência objetiva de características que denotem a literariedade e visões que relativizam estas propriedades, entendimento segundo o qual a literariedade teria um conteúdo variável, embasando-se em critérios definidos socialmente com o intuito de validar uma produção no âmbito da literatura. Por fim, o autor posiciona-se, mencionando a dinâmica desse campo de conhecimento e afirmando que “em cada período histórico podemos observar certa ordem a partir da qual se estabelecem, com maior ou menor rigidez, as fronteiras do literário”.

Boris Schnaiderman (1976) informa que, desde seu início, os formalistas russos, grupo ao qual Jakobson pertencia, caracterizavam-se por recusarem categoricamente as interpretações extraliterárias do texto, considerando importante o princípio da organização da obra enquanto produto estético e determinando como objeto do estudo literário não a literatura em si, mas a literariedade.

A Poética, de acordo com Tzvetan Todorov (1979), tem como objeto os procedimentos literários, conceitos que descrevem o funcionamento do discurso literário. Em seus estudos, Jakobson (1995) evidencia a aproximação da Poética com o conceito de sua autoria:

A Poética trata fundamentalmente do problema: *Que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?* Sendo o objeto principal da Poética as *differentia specifica* entre a arte verbal e as outras artes e espécies de condutas verbais, cabe-lhe um lugar de preeminência nos estudos literários. (JACOKBSON, 1995, p. 118-119, *grifos do autor*).

O teórico pondera que os “numerosos traços poéticos pertencem não apenas à ciência da linguagem, mas a toda a teoria dos signos”, pois “a questão das relações entre a palavra e o mundo diz respeito não apenas à arte verbal, mas realmente a todas as espécies de discurso” (JACOKBSON, 1995, p. 119), abrindo assim um leque que nos possibilita abordar também a linguagem cinematográfica.

Viktor Chklovski (1973) também contribui com nossa reflexão por vincular o poético à percepção estética, que seguiria leis gerais segundo as quais o hábito torna as ações automáticas, e até inconscientes, explicando assim as leis do discurso prosaico e fazendo atribuir-se à arte a incumbência de devolver-nos a sensação de vida.

Não apenas a arte enquanto produção ficcional pode abrigar em si a função poética e, portanto, desempenhar o importante papel mencionado pelo autor. Produções singulares, como as selecionadas para a nossa pesquisa, mesmo tendo estrita ligação com o real, também

²¹ *Literariedade*. In: JOBIM, José Luís. E-dicionário de termos literários. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/L/literariedade.htm>>. Acesso em: 17 out. 2011.

teriam tal capacidade, considerando inclusive o uso de recursos do discurso literário na construção das narrativas, o que se caracteriza, segundo Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari (1982, p. 7), “por imprimir ao enunciado comum um revestimento artesanal”.

Ao teorizar sobre as funções da linguagem, Jakobson (1995, p. 122) destaca que elas devem ser estudadas em toda a sua variedade para a compreensão da função poética. Esclarece ainda que esta “não é a única função da arte verbal, mas tão somente a função dominante, determinante, ao passo que, em todas as outras atividades verbais ela funciona como um constituinte acessório, subsidiário”.

Apesar da importância evidente da função referencial, denotativa, nos textos jornalístico e fílmico de nosso *corpus*, por se tratarem de obras de não ficção, outras funções da linguagem destacam-se nas produções, como a metalinguística, utilizada em maior grau no documentário *Santiago*, e, certamente, a função poética, a partir do tratamento estético dado à forma.

Definir o que é literatura, contudo, e podemos estender a problematização ao que de fato caracteriza uma obra artística, é uma tarefa enfrentada pela teoria, mas sem respostas definitivas. A importância dada à forma, a visão da obra enquanto objeto estético, que não possui, necessariamente, uma função pragmática, são características apontadas por vários pesquisadores.

Jonathan Culler (1999, p. 35) destaca que “muitas vezes se diz que a ‘literariedade’ reside, sobretudo, na organização da linguagem que torna a literatura distinguível da linguagem usada para outros fins”. Assim, a literatura seria “linguagem que ‘coloca em primeiro plano’ a própria linguagem”.

Ao tratar do conceito de literatura, Afrânio Coutinho (1976, p. 8-9) define-a como “fenômeno estético”, “arte da palavra”, que

não visa a informar, ensinar, doutrinar, pregar, documentar. Acidentalmente, secundariamente, ela pode fazer isso, pode conter história, filosofia, ciência, religião. O literário ou o estético inclui precisamente o social, o histórico, o religioso, etc., porém transformando esse material em estético. Às vezes ela pode servir de veículo para outros valores. Mas o seu valor e significado residem não neles, mas em outra parte, no seu aspecto estético-literário, que lhe é comunicado pelos elementos específicos, componentes de sua estrutura, e pela finalidade precisa de despertar no leitor o tipo especial de prazer, que é o sentimento estético.

Afrânio Coutinho refere-se ainda à permanência da obra artística, citando em sua argumentação, entre outras obras, exatamente um texto híbrido, como já apontamos,

vinculado à história do jornalismo literário/narrativo no Brasil:

não fossem a natureza da literatura e o prazer que dela retiramos, e as obras literárias não resistiriam ao tempo e às mudanças da civilização e cultura. [...] *Os sertões* poderiam ser substituídos pelos relatórios militares da Campanha de Canudos não tivesse a obra-prima o cunho literário que todos lhe reconhecem. (COUTINHO, 1976, p. 8-9).

Para Terry Eagleton (1983, p. 1-2), a distinção entre *fato* e *ficção* não parece muito útil na definição do que é literário, pois esta diferença seria, por vezes, questionável: “no inglês de fins do séc. XVI e princípios do séc. XVII, a palavra ‘novel’ foi usada, ao que parece, tanto para os acontecimentos reais quanto para os fictícios, sendo que até mesmo as notícias de jornal dificilmente poderiam ser consideradas fatuais”.

O teórico sugere então abordar o conceito de literatura não a partir do fato de ser ficcional ou imaginativa, mas pelo emprego peculiar da linguagem, ratificando questão já posta por Culler (1999), ou seja, ser “um tipo de linguagem que chama a atenção sobre si mesma e exibe sua existência material” (EAGLETON, 1983, p. 2).

Refere-se ainda ao fato de constituir-se como “um discurso ‘não-pragmático’”, sem “nenhuma finalidade prática imediata, referindo-se apenas a um estado geral de coisas” (EAGLETON, 1983, p. 8). Pondera, no entanto, que tal característica é parte do que se entende por literatura, mas por haver dificuldade em definir objetivamente o conceito, ser ou não literário, por meio de determinada perspectiva, acaba sendo uma definição puramente formal (p. 10), que também não pode se reduzir ao que, “caprichosamente”, queremos chamar de literatura (p. 17).

A questão da “inutilidade da arte” está presente na concepção estética de João Moreira Salles sobre seu próprio trabalho por considerar que as produções da *piuí* e os documentários que realiza não devem ter um fim prático, seja a informação ou a defesa de alguma questão social. Não precisariam, portanto, ter um fim em si e, sim, gerarem uma nova experiência e a fruição do leitor/espectador. Tal posição está em um de seus comentários a respeito da revista:

Eu gostaria que ela fosse inútil, sabe? Inútil no sentido de alguma coisa que você lê e a razão se esgota aí, entende? [...] Inútil no sentido do deleite, quer dizer, você lê para se divertir, você lê porque é bem escrito [...] como você vai ao cinema ou como você lê um bom livro [...]. Ela tem algo que se esgota em si mesma e eu acho que isso é bacana, entende? Quer dizer, idealmente, uma matéria que realmente dá certo na *piuí*, na minha avaliação, é uma matéria que você lê do início ao fim sobre um assunto que você sempre achou absolutamente desinteressante e você vai até o final porque ela é bem

escrita (informação verbal)²².

Em outra declaração, Salles reivindica “o direito de fazer um cinema inútil”, aparentemente vislumbrando a produção do cinema de não ficção que mereceria um *status* de objeto artístico. Rebate a ideia de o filme de não ficção “como um veículo para alguma coisa” e afirma que, geralmente, o documentário é visto como algo “que não é em si”, fato que constituiria “a maldição do documentário”. Considera a inutilidade desse tipo de produção cinematográfica no sentido de uma “beleza de um filme que se basta [...], que não existe porque você quer alterar o mundo, porque você quer transformar. Essa visão estreita, vulgar, instrumental da arte, que é uma coisa que a ficção se livrou há muito tempo e o documentário ainda carrega” (informação verbal)²³.

Eduardo Coutinho (2013a, p. 40) também compartilha a visão de João Moreira Salles, relatando que “há cem anos a maldição do documentário é que ele é para ensinar, documentário é educativo, documentário é para dizer a verdade”, o que refletiria, inclusive, na postura dos realizadores: “noventa por cento dos jovens cineastas e videastas querem fazer ficção, porque o documentário criou essa maldita aura de ser didático, de ser moral, de ser educativo, de ser verdadeiro”.

A ideia de inutilidade também nos faz pensar na arte desvinculada de um fim prático. Eagleton (1983, p. 6-7) tece críticas às ideias formalistas, destacando que os artifícios considerados “literários” são usados no discurso diário, e refere-se ao fato de existirem obras literárias que não são obrigatoriamente autoconscientes. Porém, registra a visão dos teóricos russos sobre a necessidade de estudar “a forma literária”, as leis específicas, estruturas e mecanismos da literatura sem vê-la apenas como “veículo de ideias” ou “uma reflexão sobre a realidade social” (p. 3), citando preceitos dos formalistas, como o efeito de “estranhamento” e “desfamiliarização”, e destacando, inclusive, algo de que tratamos há pouco: a valorização e a intensificação da experiência a partir da construção narrativa:

O discurso literário torna estranha, aliena a fala comum; ao fazê-lo, porém, paradoxalmente nos leva a vivenciar a experiência de maneira mais íntima, mais intensa. Estamos quase sempre respirando sem ter consciência disso; como a linguagem, o ar é, por excelência, o ambiente em que vivemos. Mas se de súbito ele se tornar mais denso, ou poluído, somos forçados a renovar o

²² Informações extraídas de entrevista concedida por Salles a Afonso Borges para a TV Câmara – *Projeto sempre um papo aula 21*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=P8V5QnHAlmo>>. Acesso em: 2 jun. 2013.

²³ Informações extraídas de encontro do cineasta João Moreira Salles e Amir Labaki organizado para a série *Boulevard Brasil* durante o Ano do Brasil na França, em 2005. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=zWbzeYn5ryQ>>. Acesso em: 4 abr. 2013.

cuidado com que respiramos, e o resultado disso pode ser a intensificação da experiência de nossa vida material. Lemos o bilhete escrito por um amigo, sem prestarmos muita atenção à sua estrutura narrativa; mas se uma história se interrompe e recomeça, passa constantemente de um nível narrativo para outro, e retarda o clímax para nos manter em suspense, adquirimos então a consciência de como ela é construída, ao mesmo tempo em que nosso interesse por ela pode se intensificar. A história, como diriam os formalistas, usa artifícios que funcionam como “entraves” ou “retardamentos” para nos manter atentos; e na linguagem literária, esses artifícios revelam-se claramente” (EAGLETON, 1983, p. 4-5).

Observamos que esses elementos atribuídos ao discurso literário estão presentes também na narrativa de obras não ficcionais, como as do jornalismo narrativo, a exemplo de *Artur*, e em documentários, como *Santiago*.

Em ambos os casos, está a autorreflexividade, apesar de surgir em graus bastante distintos na narração, traço que, de acordo com Culler (1999, p. 90), “realça o problema da autoridade narrativa”, ocorrendo quando “os narradores discutem o fato de que estão narrando uma história, hesitam sobre como contá-la ou até mesmo ostentam o fato de que podem determinar como a história vai acabar”.

Segundo afirma Silvio Da-rin (2004, p. 170), “suspender o véu da ilusão não é um procedimento novo nas artes, embora tenha tardado bastante a tornar-se prática corrente no domínio do documentário”. O autor chega a mencionar, enquanto meios para “combater a assimilação passiva de conteúdos” e “chamar a atenção para as estruturas de linguagem”, recursos baseados nos conceitos criados pelos formalistas, citando *ostranenie* (tornar estranho), *zaatrudnenie* (tornar difícil) e a exibição do próprio artifício, com o desvendamento dos “mecanismos através dos quais a arte constrói esteticamente seu objeto” (p. 176-177).

Santiago pode ser lido por diversas perspectivas, mas o uso de recursos característicos das produções anti-ilusionistas, e seu exame enquanto objeto que reflete aspectos do próprio fazer documental, intenção expressa pelo diretor²⁴ e, sobretudo, ratificada a partir da observação de diversas camadas significantes do texto fílmico, torna necessário o aprofundamento da discussão a respeito da produção documental de não ficção dotada de autorreflexividade.

²⁴ Ver faixa comentada disponível nos extras do DVD. A transcrição pode ser consultada nos apêndices da tese *Imagem intensa e performance como testemunho em filmes documentários no Brasil*, de Henrique Finco (ver Referências).

2. O ESTILO ENSAÍSTICO DE SALLES E A AUTORREFLEXIVIDADE

2.1. Um perfil-ensaístico sobre Artur Avila e a própria matemática

Artur tem um problema rendeu a João Moreira Salles o Prêmio Esso de Jornalismo, na categoria Informação Científica, Tecnológica e Ecológica, no ano de 2010. O texto tem algumas características da reportagem narrativa, descrita por Oswaldo Coimbra (1993, p. 45) enquanto aquela que “pretende recriar a realidade diante dos olhos dos leitores”, e ainda do que Edvaldo Pereira Lima (1987, p. 36) conceitua como reportagem interpretativa, que “cerca o tema a que se propõe de uma forma sistêmica”.

Isto é, visa revelar a teia de fatores que determinam a ocorrência de um fato, situando-o num contexto amplo e dentro de uma dimensão tempo espacial que lhe é própria, na qual se encontram os personagens da ação, os diferentes cenários da ação, os diversos matizes da atmosfera psicológica que envolve os acontecimentos e, evidentemente, na qual se desenvolve um conjunto de ocorrências. (LIMA, 1987, p. 36).

Sérgio Vilas Boas (2003, p. 13) esclarece que “os perfis podem focalizar apenas alguns momentos da vida da pessoa” e, sendo de natureza autoral, é “impossível que as experiências pessoais de um repórter não se confundam com a temática que estiver trabalhando”.

A esse respeito, Clóvis de Barros Filho (1994, p. 8) chama a atenção para a ideia de *habitus*, creditado pelo autor à sociologia, através do trabalho de Pierre Bourdieu²⁵, que desenvolveu tal conceito, nas palavras de Barros Filho, definido como “princípio gerador de comportamento, conjunto de disposições que fazem agir, pensar, perceber e sentir de maneira determinada, [...] um conjunto de esquemas do mundo social, interiorizado durante toda a trajetória do indivíduo” e que “gera comportamento por se constituir em pré-disposições a fazer, dizer, pensar isto ou aquilo”.

O autor esclarece ainda que

os profissionais da mídia estarão assim socialmente predispostos a se sensibilizar com esta ou aquela mensagem captada pelo sistema mediático (em detrimento de outras) e a transformá-la em produto midiático. Assim, esta transformação representa transmutação do real pela sua redução, simplificação, dramatização e por vezes até invenção, será consequência não só da ação das forças sociais internas e externas à empresa jornalística, mas

²⁵ Sobre o conceito de *habitus*, ver: BOURDIEU, Pierre. A gênese dos conceitos de *habitus* e de campo. In: *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. p. 59-74.

será também fruto de convicções, crenças e interesses que se formaram ao longo da experiência social destes profissionais. (BARROS FILHO, 1994, p. 8).

Ao falar sobre a concepção do perfil em análise em entrevista ao jornalista Fernando Bicudo (2011)²⁶, João Moreira Salles declara ter interesse pessoal pelo campo científico. O envolvimento de Salles com a temática é perceptível, inclusive, em produções posteriores para a revista *piauí*. A publicação de *Artur tem um problema* aconteceu na edição de janeiro de 2010. Observamos pelo menos mais quatro textos de autoria de Salles trazendo o universo da matemática como tema: *Intuições fractais* (nov. 2010), *Deus não faz matemática vagabunda* (jan. 2011), *Metamorfoses* (mai. 2012) e o perfil *Senhor dos anéis* (dez. 2013), que possui semelhanças com o texto que selecionamos para auxiliar nossa análise fílmica.

O perfilado do texto mais recente é Fernando Codá Marques, mais um talento do Instituto Nacional de Matemática Pura - Impa, que estuda a natureza de figuras geométricas. No perfil, há, inclusive, uma referência a Artur Avila, citado juntamente com Codá por um dos personagens secundários que fala sobre os jovens matemáticos mais brilhantes do instituto. Após a colocação, o narrador também o menciona:

Quem deixasse a sala de Codá depois da primeira conversa para este perfil veria Artur Avila caminhar pelos corredores do Impa na companhia do israelense Elon Lindenstrauss, medalhista Fields que chegara ao Rio naquela manhã. Falavam animadamente e trocavam ideias sobre matemática. (SALLES, 2013, p. 40).

Para o perfil de Fernando Codá, a observação do narrador não é representativa, tendo maior importância enquanto vínculo intertextual direto com o perfil anterior. Os processos de criação dos perfis são multidimensionais, comenta Vilas Boas (2003, p. 13-14):

Neles, combinam-se memória, conhecimento, imaginação, sínteses e sentimentos, cinco elementos imprescindíveis ao trabalho autoral. A narrativa de um perfil não pode prescindir de todos os conceitos e técnicas de reportagem conhecidos, além de recursos literários e outros. Mas ela também está atada ao sentimento de quem participa. A frieza e o distanciamento são altamente nocivos. Envolver-se significa sentir.

A junção de diferentes técnicas de construção narrativa, advindas da reportagem, do

²⁶ Dados extraídos de texto do jornalista e professor da Universidade Anhembi Morumbi, Francisco Bicudo. BICUDO, Fernando. *João Moreira Salles também tinha um problema*. Blog do Chico. 1. jul. 2011. Disponível em: <<http://oblogdochico.blogspot.com.br/2011/07/joao-moreira-salles-tambem-tinha-um.html>>. Acesso em: 21 nov. 2012.

âmbito literário, além de outros recursos, bem como a voz autoral, são perceptíveis em *Artur*. A decisão sobre redigir o perfil de Artur Avila não se deu como uma determinação de pauta jornalística comum, definida e transmitida ao repórter.

De acordo com Francisco Bicudo (2011), Salles, enquanto editor da *piauí*, de maneira autônoma, resolveu escrever sobre o matemático em 2009, após ler uma reportagem do jornal *O Globo* a respeito do Impa, na qual era mencionado o fato de Avila ser forte candidato à conquista da Medalha Fields, uma espécie de Prêmio Nobel da Matemática. A produção levou sete meses, com onze encontros para entrevistas, alguns com duração de até sete horas, além da realização da consulta a outros nomes do campo da matemática, próximos ao personagem, que deram depoimentos com visões complementares sobre ele.

Segundo um trecho do próprio perfil, é comum entre os matemáticos não compreender o que um colega faz. Isso constituía um desafio ainda maior para a construção do texto. Aproximar-se desse campo científico e apreender a natureza do trabalho de Artur Avila, requereu pesquisa aprofundada, leituras sobre a história, princípios e dilemas da matemática, modo de pensar, organização das ideias e problemas, e busca de suporte conceitual de outros pesquisadores de referência na área.

A descrição de Vilas Boas (2003, p. 24) sobre as características dos perfis feitos pelos colaboradores da revista *Realidade* é bastante similar ao trabalho realizado por Salles:

[...] imersão total do repórter no processo de captação; jornalistas eram autores e personagens da matéria; ênfase em detalhes reveladores, não em estatísticas ou dados enciclopédicos; descrição do cotidiano; frases sensíveis; valorização dos detalhes físicos e das atitudes da pessoa; estímulo ao debate; repórteres reconheciam e assumiam, em primeira pessoa, as dificuldades de compreensão da às vezes indecifrável mas sempre fascinante personalidade humana.

Fernando Bicudo (2011) traz fragmentos de uma entrevista feita com João Moreira Salles, apontando o que denomina “alicerces narrativos do perfil”. Segundo o jornalista, além de apresentar o personagem, o texto feito para a *piauí* transforma-se em uma tentativa de explicar o mistério da invenção matemática.

Tal ambiguidade está presente em toda a narrativa e dá-se pelo estilo ensaístico adotado pelo documentarista-repórter em *Artur* ao trazer para o texto a reflexão sobre a aproximação possível entre a matemática e o campo estético, o que se torna elemento estrutural, de importância comparável à própria construção do perfil a que se propõe.

O texto classifica-se então não apenas como perfil, mas ainda enquanto ensaio-

reportagem, partindo da tipologia de gêneros do jornalismo narrativo apresentada por Passos e Orlandini (2008). Os textos definidos como ensaio-reportagem são aqueles que “além de serem originados de técnicas de apuração jornalísticas, têm seu percurso discursivo, bem como construção composicional, estruturados sobre a defesa de uma ideia ou ponto de vista, muitas vezes expressando de forma mais evidente opiniões pessoais dos autores” (PASSOS; ORLANDINI, 2008, p. 90).

A respeito da forma do ensaio, Theodor Adorno (2003a, p. 17) destaca seu caráter inconclusivo, pois “seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último”, estando estruturado de forma que pode ser interrompido a qualquer momento, sendo-lhe essencial a descontinuidade e a fragmentação. “O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada” (p. 35).

O autor refere-se ainda à experimentação enquanto característica do texto ensaístico, no qual o objeto é posto à prova, submetido à reflexão, observado em seus pontos fracos, sendo “mais dinâmico que o pensamento tradicional, por causa da tensão entre a exposição e o exposto”, refletindo sobre si mesmo, mostrando-se, no entanto, “mais estático, por ser uma construção baseada na justaposição de elementos” (ADORNO, 2003a, p. 44). Pondera, contudo, que o fato de ter um caráter aberto, não lhe torna vago, pois é determinado pela “unidade de seu objeto” (p. 36).

O teórico apresenta ainda a sua visão sobre a aproximação possível entre o ensaio e a arte, contudo, diferenciando-os ao afirmar que este “se aproxima de uma autonomia estética que pode ser facilmente acusada de ter sido tomada de empréstimo à arte, embora o ensaio se diferencie da arte tanto por seu meio específico, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética”. (ADORNO, 2003, p. 18).

Refletindo a partir dos estudos de Adorno, Alexandre Mariotto Botton (2011, p. 91) situa o ensaio enquanto produção teórica que “merece ser examinado em seu caráter epistemológico, justamente naquilo que desafia a cientificidade e o aproxima das produções artísticas sem confundi-lo com elas”, sendo, segundo ele, talvez “a que mais se aproxime da singularidade da produção literária” (p. 89).

Para Georg Lukács (2008, p. 13), o ensaio possui uma dimensão artística, mas apontando uma distinção, argumenta que o ensaio “se posiciona diante da vida com os mesmos gestos da obra de arte, mas apenas os gestos; a soberania desta tomada de posição pode ser a mesma, mas, para além disso, não há entre eles nenhum contato”.

O autor trata ainda da reflexão do ensaísta sobre si mesmo, trabalhando inicialmente a

partir da vida e de algo que lhe é próprio:

o ensaio fala sempre de algo já formado, ou ao menos de algo que já existiu; é, portanto, próprio de sua essência não retirar coisas novas de um nada vazio, e sim apenas reordenar aquelas que já foram vivas alguma vez. E porque ele apenas as reordena, em vez de formar algo novo do informe, ele está também comprometido com elas, tem sempre de dizer “a verdade” sobre elas, encontrar expressões para sua essência. Talvez se possa formular a diferença da maneira mais breve da seguinte maneira: a literatura retira da vida (e da arte) os seus motivos, para o ensaio a arte (e a vida) serve como modelo. (LUKÁCS, 2008, p. 8).

Esse vínculo com a vida, com as vivências, sugerido por Lukács, é algo perceptível na leitura das obras de João Moreira Salles que selecionamos a partir das temáticas sobre as quais reflete, seja via escrita, em *Artur*, por meio do jornalismo narrativo, tratando da ciência matemática, ou em *Santiago*, pensando sobre o gênero documental.

2.1.1 A matemática enquanto artefato estético

Francisco Bicudo (2011) destaca o fascínio de Salles, durante o processo de apuração para a escrita de *Artur tem um problema*, ao perceber que a matemática lidava com objetos que não envelhecem e estaria, de certo modo, muito próxima do universo artístico. Referimos-nos a tal questão não por defendê-la diretamente ou a fim de incluir a discussão sobre a matemática enquanto artefato estético de alguma forma como objeto deste trabalho.

O enfoque dado justifica-se por acreditarmos que a compreensão dessa concepção de Salles auxilie no entendimento do próprio texto jornalístico selecionado e no pensamento do documentarista sobre a sua produção. Outra questão é o fato de tal temática ser trabalhada de maneira exaustiva no perfil a partir das reflexões do documentarista-repórter, sendo retomada por ele, inclusive, em texto escrito a partir de uma participação sua em simpósio da Academia Brasileira de Ciências, ocasião na qual discute a “hipervalorização das artes e humanidades em detrimento das ciências ‘duras’”:

[...] a matemática, para além dos seus usos, é guiada por um componente estético, por um conceito de beleza e de elegância que a maioria das pessoas desconhece. O que move os grandes matemáticos e os grandes artistas, desconfio, é um sentimento muito semelhante de síntese e ordem. (SALLES, 2010b).²⁷

²⁷ SALLES, João Moreira. *Um documentarista se dirige a cientistas: arte, ciência e desenvolvimento*. São Paulo: Folha de São Paulo. 6 jun. 2010. Disponível em:

Essa aproximação vista por Salles é ainda reforçada por outra característica que também teria lhe chamado a atenção: a “inutilidade matemática”, algo destacado em *Artur*:

Para a maioria das pessoas, a utilidade da matemática parece óbvia: pontes, projeções econômicas, algoritmos de computador. Boa parte dos matemáticos acha essas aplicações desinteressantes. “O que serve para a vida é banal e chato”, disse Hardy, num livrinho clássico de 1940 intitulado *Em defesa de um matemático*. “A matemática que pode ser usada para tarefas comuns pelo homem comum é desprezível, e aquela que serve aos economistas e sociólogos não serviria nem como critério para conceder uma bolsa de estudos a um estudante de matemática”, escreveu. “A verdadeira matemática dos verdadeiros matemáticos, a matemática de Fermat, Euler, Gauss, Abel e Riemann, é quase toda ela inútil”. (SALLES, 2010a, p. 39).

O narrador pondera que as afirmações são exageradas, pois grandes matemáticos também se dedicam ao que Hardy chamaria de matemática útil. No entanto, o trecho permite pensar tal ciência em aproximação com a criação artística. A colocação nos remete a questões expostas em nosso capítulo inicial sobre a defesa de Salles a respeito da “inutilidade da arte”.

Recordamos sua referência ao que seria a configuração ideal para a elaboração de textos a serem publicados na *piauí*. Refere-se àqueles que não tivessem um fim prático, uma temática meramente informativa, e fossem, inclusive, a respeito de conteúdos aparentemente desinteressantes, mas capazes de chamar a atenção do leitor e ganharem seu apreço por serem histórias bem contadas, mantendo o cuidado com a forma e a qualidade da prosa.

Lembramos ainda sua posição em prol da realização de um “cinema inútil”, no sentido da produção de obras com um fim em si mesmas, que ajudem a pensar o próprio cinema e o gênero documental, sem o objetivo de denunciar algo ou mesmo transformar a realidade a partir do filme; que este não se justifique enquanto produção por um elemento externo.

Dentre os objetos de nossa pesquisa, *Artur* apresenta uma organização mais convencional do perfil, apesar de ir além, assim como *Santiago*, das concepções do gênero. A caracterização do personagem perfilado, em certa medida, lembra-nos Nelson Freire. Dentre vários traços de aproximação, destacamos o mais evidente: tanto o músico quanto o matemático Artur Avila são expoentes em suas áreas de atuação, com trabalho reconhecido internacionalmente, mas em campos de pouca expressão no país no sentido de não haver ainda um interesse de massa seja pela ciência matemática ou pela música clássica, o que os torna pouco conhecidos da maior parte da população. A proximidade entre a matemática e a

música está presente, inclusive, na argumentação do perfil, quando o narrador aborda a relação de tal área com o campo estético:

“Passamos a vida pensando em objetos lindos”, diz Yoccoz, com um sorriso de felicidade. “O prazer estético é comparável ao da música”. Grandes matemáticos são estetas, e a beleza será, para todos eles, uma das mais poderosas ferramentas da descoberta. Pelo entusiasmo com que falam do que lhes passa pela cabeça, é como se existisse música *e nós, os não-matemáticos, fôssemos todos surdos*. (SALLES, 2010a, p. 37, *grifo nosso*).

O trecho citado também demonstra que nas reflexões a respeito da matemática a voz autoral de Salles está presente a partir de intervenções e até mesmo do uso da primeira pessoa. Em algumas passagens, o narrador reporta-se diretamente ao leitor e nivela-se a este. Em mais de uma oportunidade, usa o termo “não-matemáticos” enquanto característica compartilhada com o público-leitor e, apesar de afirmar ser “comum os matemáticos não compreenderem o que um colega faz” (SALLES, 2010a, p. 34), parte de exposições de caráter didático para fazer-se entender.

Na prática, a diferença entre a matemática da escola e a dos centros de pesquisa se mede não em graus de complexidade, mas em saltos de qualidade, como se a matéria dos bancos escolares fosse a lagarta e a alta matemática, a borboleta. Imagine-se alguém que jamais tivesse visto a segunda. Para essa pessoa, seria impossível, da lagarta, intuir a borboleta. *Essa pessoa somos todos nós, os não-matemáticos*. O trabalho de Artur é pensar borboletas. (SALLES, 2010a, p. 36, *grifo nosso*).

A partir do fragmento, notamos que as reflexões sobre a matemática constituem trechos mais dissertativos do que narrativos, uma característica do ensaio, o que promove a hibridização à qual já nos referimos. Também é possível observar, nos dois trechos citados, uma ideia de leitor implícito; alguém que não possui conhecimento aprofundado a respeito da matemática, ciência descrita pelo narrador como um universo próprio, um “lugar” à parte.

Carlos Gustavo Tamm Moreira, conhecido como Gugu, colega e colaborador de Artur, um sujeito bonachão de 36 anos que distribui sua paixão entre a matemática, o Flamengo e o Partido Comunista, conta uma anedota de quando se candidatou a vereador pelo PCB. O programa eleitoral lhe dava 18 segundos para se apresentar ao público. Acelerando a toada, ele metralhava: “Olá, eu sou o Gugu, candidato a vereador pelo Partidão com o número 21602. O meu trabalho vocês já conhecem: eu provei que as interseções estáveis de conjuntos de Cantor regulares são densas na região onde a soma das dimensões de Hausdorff é maior do que 1”. É uma brincadeira, mas *traduz a natureza rarefeita do mundo habitado por matemáticos*. (SALLES, 2010a, p. 34-36, *grifo nosso*).

É exatamente com a intenção de traduzir essa natureza tão particular, de uma ciência presente na vida de todos, mas ao mesmo tempo muito distante da maioria de nós à medida que se torna mais complexa, que Salles aprofunda-se nos estudos e na apuração e privilegia no texto a discussão sobre a própria matemática. Assim, possibilita que o leitor compreenda, ao menos em certo grau, o que há de tão fascinante no universo dos matemáticos, que falam “não só em beleza, mas também em *bom gosto*” (SALLES, 2010a, p. 39, *grifo do autor*) e, especialmente, do mundo singular do personagem perfilado, descrito como alguém que ama profundamente o que estuda (p. 40).

2.2. Reflexões sobre o material bruto

2.2.1. O documentário autorreflexivo

Tratando do modo reflexivo da produção documental, Bill Nichols (2005, p. 162) aponta que em tal modalidade são “os processos de negociação entre cineasta e espectador que se tornam o foco de atenção”. “Em lugar de ver o mundo *por intermédio* dos documentários, os documentários reflexivos pedem-nos para *ver o documentário* pelo que ele é: um constructo ou representação” (p.163, *grifos do autor*), destacando assim a própria linguagem documental, e tentando aumentar “nossa consciência dos problemas de representação do outro”, desafiando técnicas e convenções (p. 164).

Silvio Da-Rin (2004, p. 182-183) observa que “a atitude dúbia do artista autorreflexivo, que se compraz em criar a ilusão para no momento seguinte destruí-la, raramente foi considerada compatível com o discurso sóbrio acerca do mundo que caracterizou a tradição do documentário”.

Tratando da estética do documentário clássico especialmente a partir das ideias de John Grierson, apresentado como “idealizador e principal organizador” do gênero na Inglaterra a partir de 1927, e a quem se atribui o emprego, pela primeira vez, do termo “documentário”, Da-rin (2004, p. 56) explica que, para a escola inglesa, “a questão central [...] do documentário estava na utilização do cinema como um instrumento para a transformação da sociedade pela via educativa”.

Assim, “dramatização, interpretação e intervenção social” seriam os atributos do documentário tradicional para os fundadores do gênero, não havendo, contudo, traço que o

situe enquanto documento, conforme o nome indica, sendo instrumento não para espelhar a sociedade, mas “ferramenta para transformá-la” (DA-RIN, 2004, p. 93).

A tradição do documentário voltado para o drama social é bastante presente na produção brasileira. Segundo Fernão Ramos (2008, p. 205, *grifos do autor*), nos últimos cinquenta anos parcela significativa “oscila em torno da temática da representação *popular*” e “tem se mostrado particularmente sensível às questões éticas e políticas que envolvem a representação da *alteridade* social que chamamos *povo*, espaço do outro que não é o *mesmo* de classe”.

Apesar de ter dirigido *Notícias de uma guerra particular*, que lhe deu projeção, Salles afastou-se do documentário produzido a partir da ideia de denúncia e transformação social, defendendo o gênero enquanto instrumento para a transformação do próprio gênero pela ênfase no cuidado com a forma²⁸. As reflexões suscitadas em *Santiago* exemplificam bem a postura do documentarista.

A aparente “incompatibilidade” com o uso dos recursos metaficcionais atribuída ao documentário deve-se à ideia difundida no senso comum de que o chamado “filme de não ficção” é capaz de proporcionar um acesso direto à realidade. Isso também denota uma resistência à autorreflexividade, oposição alimentada, tanto no âmbito literário quanto fílmico, pela concepção do realismo enquanto modalidade superior por manter “o contrato de ilusão entre o autor e o leitor” e, conseqüentemente, “a suspensão da descrença”²⁹ (BERNARDO, 2010, p. 40), tradicionalmente posta como condição necessária ao prazer da leitura e mesmo à imersão durante a especção cinematográfica.

Ao chamar a atenção para si própria, a arte anti-ilusionista mantém o leitor “consciente de estar lendo um relato ficcional, e não um relato da própria verdade” (BERNARDO, 2010, p. 42), e, no âmbito do cinema documental, desperta-nos para o fato de não haver método ou técnica que garanta o acesso privilegiado ao real, sendo impossível conhecer uma realidade sem a mediação por algum sistema significante.

[...] o documentário é um *constructo* [...]. Por isto mesmo, devemos nos esforçar para deflacionar o valor de troca do rótulo *documentário* no mercado simbólico. Qualquer pressuposto de superioridade moral ou de verdade intrínseca do documentário deve ser impiedosamente desmistificado, sob pena de legitimação, por extensão, dos discursos que

²⁸ Informações extraídas de entrevista realizada para o especial *Olhares – Lentes de observação*, produzido pela TV Câmara. Disponível em: <<http://www.camara.gov.br/internet/tvcamara/?lnk=BAIXE-E-USE&selecao=BAIXEUSE&nome=baixeComunicacaoDoc>>. Acesso em: 2 jun. 2013.

²⁹ Expressão e conceito de vasta circulação de autoria do poeta e crítico inglês Samuel Taylor Coleridge.

tomam de empréstimo suas características formais, retóricas e estilísticas. (DA-RIN, 2004, p. 221-222, *grifos do autor*).

A percepção do filme de não ficção enquanto um “constructo” dá-se em *Santiago* desde o primeiro plano, tanto imagetivamente, com a exibição de retratos emoldurados de espaços da casa da Gávea, que serão mostrados pela câmera pouco depois, quanto no texto em voz *over*, já na primeira frase, reportando diretamente às próprias imagens que vemos na tela. Ainda segundo Da-rin (2004, p. 170), no modo reflexivo, a ênfase não se dá de forma absoluta sobre os personagens e fatos do mundo histórico, mas “o próprio filme afirma-se como fato no domínio da linguagem”.

O cinema de Dziga Vertov, mencionado por Nichols (2005, p. 60), a partir dos manifestos que “declaravam guerra aos filmes roteirizados e representados por atores” e da defesa de uma atitude de “reconstrução poética dos registros do que a câmera viu”, tendo a “montagem e o intervalo (o efeito de transição entre os planos)” como núcleo de seu estilo de cinema de não ficção, chamado cine-olho (p. 131), é uma das principais referências do documentário autorreflexivo.

Da-rin (2004, p. 180) também menciona o realizador russo e a sua concepção cinematográfica, que define a partir da “filmagem de improviso” como “condição imprescindível de autenticidade das células do cinema-olho”, juntamente com a construção de cada plano a partir de “técnicas especificamente cinematográficas”, pois, afirma o autor, para Vertov:

[...] o filme nunca é o reflexo do mundo, mas a sua representação, reconstrução significativa, pretexto para um exercício de cine-escritura que praticamente se confunde com uma pedagogia visual. [...] Por sua noção de prática cinematográfica como trabalho produtivo (o cineasta como operário) e pela concepção de um cinema que desvende seu próprio processo de fabricação, Vertov tornou-se uma das figuras centrais da crítica desconstrutiva que, no final da década de 1960, questionou o modelo narrativo clássico (DA-RIN, 2004, p. 181).

A ideia de cinema enquanto representação é muito clara em trabalhos de João Moreira Salles. Em *Santiago*, a construção de sentido através da montagem é parte determinante da concepção do filme. Mesmo em documentários de caráter observativo, como *Nelson Freire* e *Entreatos*, o documentarista não apresenta uma visão inocente:

O cinema de observação vem recebendo uma pancada atrás da outra, principalmente nos livros mais teóricos. A observação não é má. Não é pelo

fato de você observar que você está aderindo a teses ingênuas [...], que você não está interferindo na realidade, que está acreditando na possibilidade de uma natureza incontaminada [...]. Eu não acredito nisso. Eu acho que a presença da câmera modifica sim, e mesmo que você esteja apenas observando e não interferindo, não fazendo perguntas, a presença da câmera produz algumas coisas (informação verbal)³⁰.

O fato de a equipe estar em cena e as discussões possíveis a respeito da encenação do personagem documentado, traços fortes em *Santiago*, remetem-nos a outro momento importante da história do cinema documental anti-ilusionista: o cinema verdade, do qual o trabalho de Jean Rouch e Edgar Morin, *Crônica de um verão* (1961), é visto como fundador da tendência de “deslocar o documentarista dos bastidores para a superfície do filme, substituindo a *voz off* incorpórea por um corpo humano visível que interage com os atores sociais” (DA-RIN, 2004, p. 183).

Nichols (2005, p. 159), ao definir o cinema verdade, também faz comentário semelhante, destacando que a entrevista, procedimento importante neste modo de cinema participativo, “permite que o cineasta se dirija formalmente às pessoas que aparecem no filme em vez de dirigir-se ao público por comentário em *voz over*”.

Santiago possui influências do cinema verdade, mas não adere ao modo participativo e traz a narração em *voz over* funcionando como fio condutor. Em entrevista concedida pelos realizadores de *Santiago*, João Moreira Salles, Eduardo Scorel e Livia Serpa, a Carlos Alberto Mattos, disponível enquanto faixa comentada do DVD³¹, lançado em 2009, o diretor revela que em 1992 não considerava a possibilidade de utilizar o recurso por ser um dogma.

De acordo com Consuelo Lins (2007), a utilização desse elemento estético nos documentários é creditada ao movimento liderado por John Grierson, e esteve presente de forma intensa nas produções brasileiras até o final dos 1970, sendo abandonada nas últimas décadas em troca da ênfase nas entrevistas, no diálogo entre o documentarista e o seu personagem.

A rejeição à utilização do recurso justifica-se, segundo a autora, pelo fato de a narração representar uma interferência demasiada na relação filme-espectador, sendo capaz de direcionar sentidos e interpretações, contrapondo-se, de certo modo, à autorreflexividade. No

³⁰ Informações extraídas de entrevista realizada para o especial *Olhares – Lentes de observação*, produzido pela TV Câmara. Disponível em: <<http://www.camara.gov.br/internet/tvcamara/?lnk=BAIXE-E-USE&selecao=BAIXEUSE&nome=baixeComunicacaoDoc>>. Acesso em: 2 jun. 2013.

³¹ Pela riqueza de informações nela contida, sugerimos a audição da faixa comentada do DVD. Conforme posto em nota anterior, a tese *Imagem intensa e performance como testemunho em filmes documentários no Brasil* (2012), de Henrique Finco, utilizada como material de consulta, traz como apêndice a transcrição da faixa comentada do filme *Santiago*.

entanto, ainda ressalta Lins (2007, p. 10), documentários brasileiros à margem da produção corrente, a partir dos anos de 1980, nos quais “a intervenção dos cineastas na relação com os objetos é central e explícita” e, mais recentemente, “filmes ligados à chamada produção subjetiva ou performática que adquirem mais claramente características ensaísticas”, dentre os quais a autora menciona *Santiago*, têm recuperado a narração em *off* e fabricado “associações inauditas do espaço sonoro do cinema com o espaço visual”.

Voltando às reflexões possíveis a partir do cinema verdade, cabe observarmos que há sobre o trabalho de Salles uma influência clara da produção de Eduardo Coutinho, documentarista que adere ao modo participativo. Difundido por Rouch, tal modalidade é “o oposto da premissa observativa, segundo a qual o que vemos é o que teríamos visto se estivéssemos lá no lugar da câmera. No documentário participativo, o que vemos é o que podemos ver apenas quando a câmera, ou o cineasta, está lá em nosso lugar” (NICHOLS, 2005, p. 155), estando a “verdade” no encontro “entre alguém que controla uma câmera de filmar e alguém que não controla” (p. 154).

Santiago traz uma reflexão sobre a postura adotada por Salles durante as gravações em 1992 e a respeito do encontro entre documentarista e documentado. A partir de opções de montagem, do aproveitamento das sobras de filmagem, busca apresentar para o espectador as nuances da relação que se estabelecera ali.

Observando a obra de Coutinho, percebe-se que *Cabra marcado para morrer* (1984) exerce influência direta na concepção do documentário em análise. João Moreira Salles admite a relação entre as produções, destacando que o documentário de Coutinho influenciou tardiamente a realização de filmes, como *Santiago* e *Elena*³², apesar de não ter gerado outros filmes com o uso de recursos semelhantes nos primeiros anos após ser lançado, como a opção pela narração em primeira pessoa, devido a uma resistência imensa dos realizadores de colocarem-se na própria produção.

2.2.2. O ensaio fílmico

Em *A voz do documentário*, Bill Nichols (2003) aborda as mudanças de estratégias e estilos utilizados no gênero, identificando quatro modelos principais de produção na história do cinema documental, bem marcados por características formais e ideológicas. De modo

³² Informações extraídas de debate realizado em 21 de maio de 2013 no Instituto Itaú Cultural de São Paulo, com a participação do cineasta João Moreira Salles, a diretora Petra Costa e mediação de Daniela Capelato. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=VjnZo51Blx8>>. Acesso em: 30 mai. 2013.

simplificado, são eles: o estilo de discurso direto da tradição griersoniana (propósitos didáticos e uso da narração extracampo); o cinema direto (promessa de aumento do “efeito de verdade” e caráter observacional); o documentário de entrevistas (que torna difusa a autoridade da voz); e o documentário autorreflexivo (forma mais complexa, que deixa patente o fato de o filme ser uma representação, nunca uma via de acesso ao real).

O autor privilegia em sua argumentação o último tipo, classificando-o como “ponto culminante na evolução de alternativas que, no presente contexto histórico, parecem menos problemáticas do que as estratégias do comentário fora-de-campo, do cinema direto, ou da entrevista” (NICHOLS, 2003, p. 49).

O documentário autorreflexivo é posto como forma de rejeição à “representação objetiva da realidade”, correspondendo a “uma visão mais contemporânea de nossa posição no mundo” (NICHOLS, 2003, p. 50). São filmes que afirmam sua própria voz, em contraste com as vozes que recrutam ou observam e “nos confrontam com uma alternativa a nossas hipóteses sobre as coisas que povoam o mundo, sobre as relações que há entre elas e que significado possuem para nós. Como nós, o filme funciona como um todo autônomo” (p. 63).

João Moreira Salles já realizou documentários concebidos a partir de uma temática social e baseados em entrevistas, coleta de vários depoimentos, a exemplo de *Notícias de uma guerra particular*. Também produziu documentários de caráter observacional, sendo *Nelson Freire* e *Entreatos* bastante representativos de tal estilo. *Santiago* é uma produção peculiar, um marco na carreira do diretor, e pode ser inserido enquanto produção anti-ilusionista, nos moldes do que aponta Nichols.

No entanto, o documentário de João Moreira Salles permite-nos ainda enquadrá-lo em outra modalidade do cinema de não ficção que Nichols (2003) não menciona em seu texto: o ensaio fílmico. O estilo ensaístico do diretor, perceptível também na construção da narrativa sobre o matemático Artur Avila, permeia o filme escolhido para a análise. Assim como no perfil-ensaístico para a revista *piauí*, no qual discorre sobre a ciência matemática, abordando sua dimensão estética, Salles utiliza seu filme para refletir sobre o próprio gênero documental.

Ao tratar do filme-ensaio, Arlindo Machado (2009, p. 26) aponta Sergei Eisenstein como cineasta que formulou as bases do gênero a partir da concepção da montagem conceitual, acreditando “na possibilidade de se elaborar, também no cinema, ideias complexas por intermédio apenas de imagens e sons, sem passar necessariamente pela narração”.

Dziga Vertov é referido como aquele que realizou esse tipo de cinema assumindo com maior radicalidade “a proposta de um cinema inteiramente fundado em ‘associações intelectuais’ e sem necessidade do apoio de uma fábula” (MACHADO, 2009, p. 27). Para

Vertov, o material filmado “era apenas matéria prima bruta que só se transformava em discurso cinematográfico depois de um processo de visualização, interpretação e montagem” (p. 28). Como posto anteriormente, ao tratarmos do documentário autorreflexivo, Vertov também é visto como expoente da produção anti-ilusionista.

De acordo com Machado (2009, p. 28), o filme-ensaio ultrapassa os limites do documentário, podendo utilizar, inclusive, cenas ficcionais, tomadas em estúdio com atores, pois sua verdade depende de um processo de busca e indagação conceitual. O autor aponta Chris Marker como realizador do cinema moderno que se destaca na produção de tal modalidade por praticar um cinema que funciona como estratégia de reflexão sobre o mundo. Cita ainda Godard, que teria conduzido o cinema-ensaio à expressão máxima, não importando a forma de captação, meios de produção e contexto da imagem com a qual trabalha, mas “o que o cineasta faz com esses materiais, como constrói com eles uma reflexão densa sobre o mundo, como transforma todos esses materiais brutos e inertes em experiência de vida e pensamento” (p. 29).

O subtítulo de *Santiago*, que resume uma das intenções de seu realizador, é, portanto, praticamente uma conceituação do que seria o ensaio fílmico: *uma reflexão sobre o material bruto*. Para Consuelo Lins (2009, p. 36), “apropriar-se criticamente de um material pré-existente é uma característica essencial do ensaio”.

O documentário de Salles é pautado em extrema liberdade criativa, construído na ilha de edição, com uso de recursos diversos, sejam as imagens captadas nas entrevistas com Santiago, as tomadas feitas na casa da Gávea, a gravação de imagens das fichas catalogadas pelo ex-mordomo, ou a inserção de imagens de seu arquivo familiar, da sequência de um filme hollywoodiano ou do cinema de arte, do som de uma ópera sem o uso de qualquer imagem ilustrativa, da trilha sonora ou da narração em primeira pessoa na *voz over*.

Eduardo Coutinho (2013a, p. 41) realiza documentários de conversação e sobre o momento de organizar os diferentes discursos em seus próprios filmes comenta que “é necessário juntar todas essas falas desconexas ou caóticas numa estrutura que acaba sendo, obrigatoriamente, uma estrutura narrativa, que tem a ver com a ficção porque é difícil interessar uma pessoa durante uma hora e meia”. Mesmo a palavra sendo preponderante no documentário de Salles, como vimos, ela surge de diversas formas, não estando restrita apenas ao depoimento.

Ao tratar do trabalho de Chris Marker, Consuelo Lins (2009, p. 35) apresenta uma visão sobre o filme-ensaio também adequada ao documentário de Salles:

São essas inflexões subjetivas do comentário articuladas a uma interrogação sobre o mundo e a uma reflexão sobre as imagens que produzem pouco a pouco, filme a filme, tantas inovações na relação entre texto e imagem. É como se o fato de poder falar por conta própria, de se colocar em cena, se reinventar diante do mundo, liberasse o cineasta para conversas mais íntimas e francas com o espectador.

Santiago é uma produção autoral, e através da narração em *voz over*, o documentarista reporta-se diretamente ao público, causando inquietação, fazendo-o pensar a respeito do que está sendo apresentado na tela.

[NARRADOR] Essa é a piscina de minha casa. Fiz vários planos iguais a esse. No terceiro deles, uma folha cai no fundo de quadro. Visto agora, treze anos depois, a folha me pareceu uma boa coincidência. Mas quais são as chances de, logo no *take* seguinte, outra folha cair no meio da piscina? E mais uma, exatamente no mesmo lugar? Neste dia ventava realmente? Ou a água da piscina foi agitada por uma mão fora de quadro? Terá sido o vento que balançou esses cabides? Na decupagem, escrevi: “Sem a cadeira. Só móvel coberto e cortina: bastante bom”. E aqui? O que havia de fato? Uma cadeira e um abajur? O abajur e uma garrafinha? Ou somente o abajur, sem a garrafinha? Hoje, treze anos depois, é difícil saber até onde íamos em busca do quadro perfeito, da fala perfeita. Interferíamos a ponto de maquiar o boxeador? De exagerar seu suor? Assistindo ao material bruto, fica claro que tudo deve ser visto com uma certa desconfiança.

O trecho também encerra uma das principais reflexões despertadas por Salles a partir de seu filme: a produção documental enquanto representação do real, que pode ser manipulado, encenado, de acordo com o desejo do realizador, para atender a um fim, causar um efeito por ele definido. É a ideia também presente na inserção do que ficaria de fora do filme, no desnudamento da relação entre a equipe de filmagem e o personagem documentado, que recebe orientações de como deve se portar, repete várias vezes a mesma cena até que o resultado agrade ao documentarista.

Consuelo Lins (2009) menciona ainda *Lettre de Sibérie* (1958), de Marker, como obra que contém a primeira grande crítica aos poderes e limites da locução clássica do documentário, advertindo o espectador das possibilidades de manipulação do cinema ao inserir a mesma sequência de imagens montadas com locução de textos diferentes, que igualmente aderiam sem problemas ao que estava sendo mostrado.

A partir do uso de tal artifício, destaca a autora, o espectador “experimenta quanto a sua percepção pode ser orientada pela voz em *off*: percebe como um certo tipo de narração pode ser autoritária, contaminando o olhar e forçando a imagem a exprimir coisas que ela não exprimiria caso não houvesse a locução” (LINS, 2009, p. 36).

A opção de Salles pela adoção da narração clássica não é gratuita, e o documentarista explora de maneira inteligente o potencial de tal recurso, sendo importante detalharmos de que forma a utiliza, e mesmo destacar os demais artifícios metaficcionais que auxiliam no desmascaramento do documentário enquanto construção de uma representação do real.

2.3. Metaficcionalidade e percepções sobre o gênero documental

O cinema é o filho pródigo de todas as artes.
(Luiz Felipe Dantas da Silva)

Enquanto em *Artur* a metaficcionalidade está presente de modo mais sutil, principalmente a partir da intervenção do narrador no texto, de sua participação como personagem, da referência direta ao leitor e dos apontamentos sobre a construção da própria narrativa, no documentário de Salles tal característica surge de forma muito intensa.

Apesar da predominância no texto ser de momentos em que, na análise isolada de trechos, estaríamos diante de um narrador heterodiegético, em mais de uma oportunidade o narrador de *Artur tem um problema* torna-se homodiegético, surgindo como personagem em interação com os entrevistados e narrando a própria experiência.

A fila de carros para entrar no estacionamento da PUC, no bairro da Gávea, às vezes não anda. Naquela quinta-feira de setembro, o compromisso era uma conversa com o matemático Nicolau Corção Saldanha, marcada para as 11h30. Eram 11h15 e o carro não avançava. Convinha ligar e pedir desculpas pelo possível atraso. “Qual o teu carro?”, perguntou Nicolau (todos o tratam pelo primeiro nome). “Daqui a um minuto estou aí. A gente conversa no carro. Não vou precisar mesmo de quadro-negro”. Em poucos instantes apareceu, de bermuda e tênis Bamba. Por princípios vegetarianos, não usa couro. Entrou no carro e sugeriu que déssemos umas voltas pelo Leblon. (SALLES, 2010a, p. 34).

Ao colocar-se em cena, Salles não apenas situa o narrador em uma posição diferente diante do acontecimento, mudando assim a focalização, que se torna interna³³, mas também faz uso de um recurso metaficcional ao desvendar os procedimentos de construção do texto, algo evidenciado no trecho abaixo:

Havendo uma frequência mínima para passar de ano, era o caso de perguntar sobre sua taxa de faltas. Artur pensou - mais do que a pergunta exigia. “Se eu

³³ “A *focalização interna* corresponde à instituição do ponto de vista de uma personagem inserida na ficção, o que normalmente resulta na restrição dos elementos informativos a relatar, em função da capacidade de conhecimento dessa personagem”. (REIS; LOPES, 1988, p. 251).

escrever que você faltava a 50% das aulas, você achará estranho?” Ele olhou para os lados, tirou os óculos e coçou vigorosamente os olhos com o punho das mãos, gesto a que recorre toda vez que uma pergunta lhe parece trivial ou tediosa. “Não precisa ser rigoroso”, sugeri. Artur sorriu: “É difícil você me pedir para não ser rigoroso - 50% é um valor preciso. Diz que eu faltava de 30 a 50% das aulas.” (SALLES, 2010a, p. 38).

Assim, a quebra da ilusão, a partir da intervenção autoral na narrativa, seja pela referência direta ao leitor, o fato de colocar-se no texto ou o relato a respeito da forma de coleta de informações para a construção do perfil, também é perceptível em *Artur*. Isso se dá, no entanto, apesar dos recursos metaficcionais serem utilizados em grau bastante distinto, inferior, se compararmos com o que se dá em *Santiago*, no qual a autorreflexividade é um elemento fundamental na concepção da obra.

Atentemos ainda para as colocações do narrador buscando traduzir “sensações” do personagem através de imagens que possam ser compreendidas pelo leitor. Assim como na descrição de cenas e gestos, em que a visualidade proporcionada pela narração é um elemento primordial, também no caso de referências como as feitas pelo narrador, o leitor é conduzido a acessar um repertório prévio, a utilizar seu conhecimento de mundo, sua história de vida e seus arquivos de memória para criar imagens mentais, dando completude à narrativa.

O conteúdo deste trecho é um exemplo: “a sensação era a mesma de quem se concentra nas formas esfaceladas de um quadro cubista e, dando um passo para trás, quem sabe outro para o lado, consegue finalmente recompor a figura - ali está a mulher, o violão e a partitura. Tudo é uma coisa só” (SALLES, 2010a, p. 36).

A referência ao cubismo, e a uma obra específica, possivelmente *Mulher com violão* (1913), de Georges Braque, requer, portanto, um mínimo repertório sobre questões de conhecimento geral para que se alcance o sentido sugerido pelo texto. Isso também ocorre na descrição do narrador sobre o personagem Mikhail Lyubich, quando menciona que este “vinha da Ucrânia, onde a reputação de matemático brilhante não o livrara dos obstáculos pequenos e grandes de um judeu na antiga União Soviética” (SALLES, 2010a, p. 36).

O mesmo se dá em outro trecho, no qual o narrador esclarece a distinção entre objetos matemáticos, sendo necessário que o leitor tenha algum conhecimento histórico para fazer as conexões necessárias:

um problema se transforma numa geografia dividida em regiões maçantes, paraísos e infernos. Nos lugares maçantes, todo comportamento é regular. É a Suíça. Nos paraísos, acontecem coisas interessantes e inesperadas. No inferno as provas falham, e é preciso mostrar que tudo lá desaparece, como em Hiroshima (SALLES, 2010a, p. 37).

A narração de *Santiago* explicita uma crítica ao controle, ao poder do realizador cinematográfico, a partir do relato da postura adotada por João Moreira Salles durante as entrevistas feitas em 1992. O encontro cordial, que presume a interação entre documentarista e personagem, valorizado nos documentários participativos, como *Cabra marcado para morrer*, não é retratado em *Santiago*, inclusive, instigando uma discussão sobre a ética no documentário, questão já posta por estudiosos do gênero:

O direito do diretor a uma *performance* é “um direito” que, se exercido, ameaça a atmosfera de autenticidade que cerca o ator social. O grau de mudança de comportamento e personalidade nas pessoas, durante a filmagem, pode introduzir um elemento de ficção no processo do documentário (a raiz do significado de ficção é fazer ou fabricar). Inibição e modificações de comportamento podem se tornar uma forma de deturpação, ou distorção, em um sentido, mas também documentam como o ato de filmar altera a realidade que pretende representar. (NICHOLS, 2005, p. 31).

A questão da encenação, exposta por Bill Nichols, apresenta-se no texto em *voz over* e mesmo nas cenas de interação entre Santiago, o documentarista e a equipe de filmagem, dando acesso ao espectador às intervenções feitas, por vezes comandos ditos com truculência, resultando em respostas, e mesmo expressões, induzidas, pré-concebidas pelo realizador.

A proposta assumida por Salles, ao retomar seu projeto em 2005, é quebrar a ilusão de espontaneidade das falas do personagem documentado a partir do desnudamento do processo de gravação. Aplica-se a *Santiago* a reflexão de Nichols (2005, p. 165) sobre *O homem da câmara* (1929), de Vertov, pois também no filme em estudo, por seu caráter reflexivo, “o resultado global desconstrói a impressão de acesso desimpedido à realidade e convida-nos a refletir sobre o processo pelo qual essa impressão é construída por meio da montagem”.

Como observa o crítico de cinema Carlos Alberto Mattos³⁴, apesar da crítica contundente ao controle total dos realizadores no cinema-documentário presente em *Santiago*, sua versão final é “um filme também absolutamente controlado”. João Moreira Salles responde à provocação do crítico definindo como “um paradoxo interessante do filme” o fato de realmente *Santiago* ter sido construído a partir de uma prerrogativa de controle absoluto utilizando como matéria-prima o que poderia ser considerado “descontrole da primeira filmagem”, referindo-se aqui ao que estaria fora da decupagem de 1992, os trechos das cenas presentes antes e depois das falas do personagem.

Esse controle resulta em grande parte do uso da narração, com peculiaridades que

³⁴ Ver faixa comentada disponível nos extras do DVD do filme *Santiago*.

conferem ao filme mais uma camada metaficcional. Pensando o diálogo com as formas mais tradicionais do gênero documentário, ressaltamos a já referida resistência anterior de Salles quanto ao uso da *voz over*.

Observamos ainda que ao chamar a atenção para as “verdades” por trás do fazer documental, o filme de Salles acaba por desarmar o espectador, provocando a sensação de que tudo o que é dito pelo narrador é digno de confiança, gerando uma nova dimensão ilusionista.

A ilusão criada a partir da narração de *Santiago* não se concentra apenas na dimensão da ficcionalidade ou na identidade extradiegética do narrador. Os realizadores do documentário³⁵ referem-se a informações que seriam inverídicas e foram incluídas na narração, como a menção à filmagem das cenas de ilustração, que teriam sido todas gravadas em 1992, ou a ideia de que a escolha estética de captação das imagens de Santiago foi motivada por João Moreira Salles ser diretamente influenciado pelo trabalho de Yasujiro Ozu, o que, diz o documentarista, não seria verdade, tendo ele optado por aderir ao estilo do cineasta japonês por intervenção de Márcia Ramalho, profissional que fazia parte da equipe de produção durante a realização das entrevistas.

O narrador assume uma posição de aparente desnudamento das camadas de construção do documentário, o que resulta na aderência do espectador ao seu discurso, tomando-o como verdadeiro. Contudo, apesar de tal característica, há momentos em que a narração desafia a criticidade do espectador, no sentido de não perder de vista que o filme necessariamente resulta em um olhar construído.

Uma destas “mentiras da narração”³⁶ interessa-nos particularmente por ser detectável mesmo durante a especiação. Referimo-nos a uma reflexão do narrador, já nas cenas finais do filme, a respeito do personagem documentado: “[NARRADOR] Essa é a última filmagem que fiz com Santiago. Ela me permite fazer uma observação final. *Não existem planos fechados nesse filme, nenhum close de rosto*. Ele está sempre distante” (*grifo nosso*).

Uma imagem exibida ainda no início do documentário, aos oito minutos e trinta segundos de projeção, quando o narrador anuncia o que seria “a única sequência que sobrou da montagem de 92”, contradiz tal afirmativa:

³⁵ Ver faixa comentada disponível nos extras do DVD do filme *Santiago*.

³⁶ Termo usado pelo próprio João Moreira Salles na faixa comentada.

Figura 2 - *Close up* de Santiago.



Fonte: composição a partir de *print screen* de *frames* sequenciais do filme *Santiago*.

Com duração de apenas três segundos, e localizando-se no início da projeção, a cena dificilmente é registrada pelo espectador, até porque a noção de distanciamento entre documentarista e personagem documentado, referida na narração, mantém-se em todo o filme através dos enquadramentos usados nas entrevistas, nas quais, de fato, não há *close ups* de Santiago.

Ressaltamos, contudo, essa aparente contradição, pois o fato dessa imagem tão breve ter permanecido na montagem final, contrapondo-se à afirmação do narrador, não é gratuito, e, de modo sutil, demonstra que mesmo o que é posto em tela por um filme com fortes características anti-ilusionistas, propondo-se a revelar mecanismos do fazer documental, não deve ser tomado como “verdade absoluta” e sim um estímulo à formação de um olhar mais crítico.

Não apenas no uso da narração encontramos índices de metaficcionalidade. *Santiago* é um filme que “começa e termina duas vezes”³⁷, apresentando uma estrutura com introdução e pós-escrito que remete às obras impressas. O uso de molduras, a exemplo dos retratos, é perceptível, de modo mais evidente, nos enquadramentos de Santiago durante as entrevistas, nas quais ele geralmente é visto através de portas, havendo sempre maçanetas, cortinas ou outros elementos cênicos em destaque que, de maneira metafórica, obstaculam a aproximação entre documentarista e personagem.

Além da função visual, de ser o limite sensível da imagem, separando-a do que está fora dela, e da função econômica, de valorização do quadro, a moldura, de acordo com Jacques Aumont (2002, p. 147), desempenha um papel simbólico, indicando ao “espectador que ele está olhando uma imagem que, por estar emoldurada de uma certa maneira, deve ser vista de acordo com certas convenções e possui eventualmente certo valor”.

³⁷ Observação de Amir Labaki extraída do texto crítico *Notas sobre 'Santiago'*. Disponível em: <<http://www.etudoverdade.com.br/periodico/coluna/coluna.asp?Ing=&id=270>>. Acesso em: 5 jan. 2013.

Na narração, observamos ainda o uso de molduras textuais. Aos onze minutos de filme, ouvimos o relato do narrador sobre a única cena em que apareceria ao lado de Santiago:

[NARRADOR] [...] Começava ali um novo tipo de relacionamento. Pelos próximos cinco dias, eu seria um documentarista, e ele, o meu personagem. Ou, ao menos, naquele momento, era assim que me parecia.

Apenas nos minutos finais da narrativa, encontramos o fechamento dessa reflexão:

[NARRADOR] [...] 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 nunca deixei de ser o filho do dono da casa, e ele nunca deixou de ser o nosso mordomo.

A quantidade de pequenas narrativas que compõem o documentário, oriundas dos relatos de Santiago durante as entrevistas, das memórias do próprio narrador e dos escritos literários e compilações do ex-mordomo da família Moreira Salles, impressionam. Um dos trechos da narração, referente ao conteúdo das trinta mil fichas escritas e conservadas durante três décadas pelo personagem documentado, ilustra bem esta característica:

[NARRADOR] [...] Santiago me deixou restos de milhares de histórias. Alguém abdicou do trono, outro fundou um reino. Um homem tinha um filho bastardo. Em algum lugar do mundo os crepúsculos se punham com lenta hermosura. Em outro lugar alguém morreu na primavera. Alguém aparece também no primeiro livro do Ramayana, e devido a certas circunstâncias, na Bósnia, uma mãe tentou em vão defender seu filho. No deserto, alguém se defendeu jogando areia no rosto de um certo Hiong-nou, de quem nada sei. Houve alguém que conseguiu escapar da sorte horrorosa que o esperava, enquanto outro morreu tão novo. Um filho ou uma filha tentou evitar dar desgosto ao pai. Em Portugal, havia um homem honrado e de boa fazenda, e também Dona Maria Francisca Isabel de Sabóia, cuja beleza deslumbra Lisboa. E no fim de uma página qualquer, uma dinastia termina com duas palavrinhas: “Pobre Giulio”.

Constituem o que Genette (1995, p. 227) denomina de metanarrativas, que são narrativas secundárias incluídas na principal, às quais o autor classifica a partir da relação estabelecida com esta. Tal relação pode ser de causalidade direta entre o que ocorre na metadiege³⁸ e na própria diegese, tendo uma função explicativa; puramente temática,

³⁸ A metadiege³⁸ é o universo da narrativa secundária que está contida na diegese, esta entendida como narrativa

funcionando como contraste ou analogia; ou não comportar nenhuma relação explícita entre os dois níveis da história, sendo o próprio ato de narrá-las que desempenha uma função na diegese (p. 231-232), como se dá no trecho citado com a compilação de narrativas tão diversas.

Outro recurso autorreflexivo presente em toda a montagem é a opção pela marcação clara dos momentos de interrupção de fala do entrevistado através de corte seco seguido de uma breve tela escura. No momento em que o narrador anuncia pela primeira vez a intromissão da equipe de filmagem, interferindo não somente na fala do personagem, mas também em sua performance, passamos apenas a ouvir a *voz over* enquanto a tela permanece completamente branca durante quinze segundos, artifício utilizado só uma vez em todo o filme e que chama a atenção do espectador.

Pouco depois, no decorrer da entrevista, Santiago menciona ter conhecido a cantora Lily Pons. É o gancho para o emprego de um recurso de montagem que seguiria a premissa de não utilização de imagens ilustrativas, conforme trataremos mais adiante. O artifício causa estranhamento, inclusive, sendo interpretado por alguns espectadores habituados à linguagem do documentário clássico como um defeito de projeção. Por aproximadamente quarenta segundos, ouvimos a ópera *O barbeiro de Sevilha*, cantada por Lily Pons, diante da tela totalmente escura, o que valoriza a experiência auditiva e a fruição da música.

Conforme afirma Robert Stam (1981, p. 56), “o cinema pode incluir literalmente a pintura, a poesia e a música, ou evocá-las por metáforas através da imitação de seus procedimentos”. Além da fotografia, da literatura e da música, esta referida também em outros momentos do filme, como no relato de Santiago a respeito dos títulos que usava para seus arranjos florais, remetendo a obras de grandes compositores, como Bach, Haendel e Chopin, a pintura está presente não só nos relatos do ex-mordomo, que menciona Monet, van Gogh, Modigliani, Cézanne, mas ganha maior destaque quando o personagem mostra suas madonas em uma das paredes do pequeno apartamento.

A dança tem presença marcante no filme, sobretudo, a partir das performances do próprio personagem, seja no toque de suas castanholas ou no lirismo da sequência gravada, segundo o narrador, a pedido de Santiago³⁹: dois planos fechados da dança de suas mãos que bailam pela tela numa coreografia de acordo com o ritmo de duas músicas instrumentais, uma

principal. (Cf. Genette, 1995, p. 227).

³⁹ Importante registrar que esta é a única menção no texto narrado ao atendimento de uma solicitação do entrevistado, questão que merece destaque em um filme de não ficção no qual se sobressai a tentativa de controle total do documentarista sobre o que deveria ser captado durante a entrevista. Isto nos remete, inclusive, a outro momento do documentário, já em seus minutos finais, quando, segundo o narrador, Santiago tentou lhe falar do que lhe era mais íntimo e ele não ligou a câmera.

após a outra, sendo a segunda mais veloz. Com duração de quase quatro minutos, a sequência alude ao documentário poético e ao hibridismo característico de *Santiago*.

A dança também é evocada através da inserção da cena de *A roda da fortuna* (*A band wagon*, 1953) em que Fred Astaire e Cyd Charisse dançam ao ar livre. Essa é uma referência ao que seria o filme preferido de Santiago, mas, para o espectador, um momento de fruição diante da bela performance do casal e, combinada ao texto narrado, que introduz a cena, uma metáfora para a transformação pela qual o narrador relata ter passado entre as gravações de 1992 e a montagem final em 2005:

[NARRADOR] Só muito mais tarde assisti ao filme predileto de Santiago. Se o mostro aqui, é porque ele me ajudou a entender que algumas transformações da minha vida aconteceram sem que eu percebesse. No filme, Fred Astaire faz o papel de um dançarino de *vaudeville*, e Cyd Charisse, o de uma bailarina clássica. Os dois são convidados para estrelar a mesma peça, e, claro, não se dão bem. Quando tudo parece perdido, Astaire convida Charisse para um passeio no parque. Meio sem jeito, eles caminham lado a lado. Não se falam nem se olham. E então, acontece uma coisa linda e gratuita. Já assisti a essa cena algumas vezes. Sempre achei bonita a transição entre a caminhada e a dança. É uma transformação sutil e sem alarde.

A cena é inserida já na parte final do documentário. No entanto, ainda por volta dos trinta e três minutos de projeção, no primeiro quarto do filme, já ficamos sabendo, através da narração, que “o dançarino predileto de Santiago era Fred Astaire”. A informação é passada na abertura de um bloco fílmico no qual são apresentadas diversas fichas da compilação feita pelo ex-mordomo da família Moreira Salles. As primeiras fichas comentadas nesse trecho são exatamente sobre Astaire e Cyd Charisse:

[NARRADOR] Astaire aparece aqui, numa das listas de Santiago — a dos artistas do cinema mudo e falado por ordem alfabética —, entre Fred MacMurray e Frank Morgan. O filme preferido de Santiago era *The band wagon*, que por aqui passou com o nome de *A roda da fortuna*. Nele, Astaire contracena com Cyd Charisse. Charisse ocupa quase sozinha uma página da lista feminina das artistas do cinema mudo e falado de 1916 a 1992, por ordem alfabética.

Através de tal recurso narrativo, chamado de prolepse, conceito de Gérard Genette, que “corresponde a todo o movimento de antecipação, pelo discurso, de eventos cuja ocorrência, na história, é posterior ao presente da ação” (REIS; LOPES, 1988, p. 283), os espectadores, quando têm acesso à cena extraída do filme, já possuem uma referência a respeito. O mesmo ocorre com outra antecipação narrativa a respeito da poetisa Juana

Ibarbourou. Pouco depois de falar sobre Astaire e Charisse, o narrador refere-se a ela:

[NARRADOR] Ao lado da ficha biográfica de Juana de Ibarbourou, encontrei uma nota de Ibrahim Sued anunciando que o consulado do Uruguai acabava de comemorar o centésimo "niver" da poeta com uma festa de gala da maior poetisa do Uruguai, Juana de Ibarbourou, cujo talento alcançou até outros países latinos, daí ser conhecida também como Juana de América.

A segunda referência à poetisa dá-se, na projeção, cerca de dez minutos depois, em um dos momentos em que Santiago, estimulado pelo diretor, fala sobre a própria memória e interpreta parte de um dos poemas de Juana Ibarbourou:

[SANTIAGO] A veces pienso...

[JOÃO] Santiago, vai de novo. Não vou cortar, não, vai de novo, vai. Encosta de novo, encosta. E não olha pra gente, não olha pra gente não. Vai. Vai.

[SANTIAGO] A veces pienso... lo mismo me asombro de esa memoria que tengo a mi edad, casi podía decir una memoria prodigiosa. Tan prodigiosa que asocio a la poesía de Juana de Ibarbourou, "Prodigio", que diz, que começa... aquella menina que el novio besó sus manos e ella, contenta, salió corriendo en la calle y le dijo: "¿Qué es esto? ¿Milagro? Mis manos florecen!" E la gente que pasa dice: "¿Está loca!" La llevan a su casa. "¿No ves que está loca?" Dijo que de sus manos le crecen rosas e las agita en el aire como mariposas... Ahí está... e sigue. C'est tout.⁴⁰

As relações com o próprio universo cinematográfico podem ser estabelecidas no âmbito dos chamados filmes de ficção a partir da inserção da cena do musical, aludindo ao cinema-espetáculo (o que também ocorre nos comentários a respeito de fichas compiladas pelo ex-mordomo sobre o que denominou "A nobreza de Hollywood"); do diálogo com o cinema de arte, estabelecido não só devido à inclusão da cena de *Viagem a Tóquio* (também traduzido como *Era uma vez em Tóquio*), de Yasujiro Ozu, no fechamento do filme, mas, notadamente, pela estética adotada por Salles no filme, estendendo-se às menções feitas por Santiago a diretores importantes, como Bergman.

⁴⁰ Poema *El doce milagro*, de Juana de Ibarbourou: "¿Qué es esto? ¡Prodigio! Mis manos florecen./ Rosas, rosas, rosas a mis dedos crecen. / Mi amante besóme las manos, y en ellas, / ¡oh gracia! brotaron rosas como estrellas. / Y voy por la senda voceando el encanto / y de dicha alterno sonrisa con llanto / y bajo el milagro de mi encantamiento / se aroman de rosas las alas del viento. / Y murmura al verme la gente que pasa:/ '¿No ves que está loca? Tornadla a su casa. / ¡Dice que en las manos le han nacido rosas / y las va agitando como mariposas!' / ¡Ah, pobre la gente que nunca comprende / un milagro de éstos y que sólo entiende, / que no nacen rosas más que en los rosales / y que no hay más trigo que el de los trigales! / que requiere líneas y color y forma, / y que sólo admite realidad por norma. / Que cuando uno dice: 'Voy con la dulzura', / de inmediato buscan a la criatura. / Que me digan loca, que en celda me encierren, / que con siete llaves la puerta me cierren, / que junto a la puerta pongan un lebre, / carcelero rudo, carcelero fiel. / Cantaré lo mismo: 'Mis manos florecen. / Rosas, rosas, rosas a mis dedos crecen'. / ¡Y toda mi celda tendrá la fragancia / de un inmenso ramo de rosas de Francia!"

É importante registrarmos que a aproximação entre *Santiago* e *Viagem a Tóquio*, obra mais conhecida do diretor japonês, não é apenas estética, mas também temática. Assim como o documentário de Salles, o filme passa a impressão de lentidão, “a câmera está quase sempre em ângulo baixo, imóvel, a capturar uma imagem para como um retrato”, com poucos enquadramentos, transmitindo uma percepção de “aprofundamento absoluto na narrativa” (TEODORO, 2014, p. 4).

O enredo resume-se à viagem de um casal de idosos que moram no interior com a filha caçula e vão à Tóquio para visitar os outros filhos que, com foco em seus afazeres, especialmente a vida profissional, estão sempre ocupados, não dão atenção aos pais, que são acompanhados e tratados com carinho apenas por Noriko, viúva do filho do casal, portanto, não possuindo mais um vínculo de parentesco com os dois.

Conforme ressalta Rafael Teodoro (2014), o filme de Ozu trata sobre o envelhecimento, a solidão na velhice, as ausências, o “abismo entre gerações”, a passagem do tempo, a morte:

um legítimo tratado cinematográfico sobre as consequências cruéis do envelhecimento, sobre a inexorabilidade da passagem do tempo e sobre como a presença física dos seres humanos podem desvelar um abandono sentimental que se esconde, fingido e hipócrita, sob a capa da tradição familiar. [...] Com seu filme, talvez Ozu tenha querido provar que, em sentido contrário ao que supunham os antigos romanos, a velhice não é, por si só, uma doença. Mas que a doença está no vazio de uma existência inautêntica, só perceptível quando capturada pela câmera de um diretor que enfatiza a lentidão no contexto da vida urbana capitalista, prenhe de uma pretendida “agitação”. Em “Era uma vez em Tóquio” o tempo não está parado, ele apenas corre vagarosamente, de modo a completar, assim, um ciclo existencial ininterrupto. Porque as gerações se sucedem umas as outras, e porque todos vamos morrer um dia, o efêmero da vida precisa adquirir uma dimensão de sentido que só o próprio homem é capaz de dar, percebendo-se a si mesmo e, em consequência, percebendo o outro. (TEODORO, 2014, p. 7).

São temáticas que estão no documentário de Salles, ao observarmos a vida atual de *Santiago* em seu pequeno apartamento no Leblon, a relação dele com suas memórias, com o próprio João Moreira Salles, seus escritos, como o trecho reproduzido pelo narrador antes de inserir a cena de dança entre Astaire e Charisse:

[NARRADOR] Santiago escreveu: “Desgraçadamente, apesar de ter aumentado o cristal da minha lente, vai progredindo, do olho esquerdo, a catarata”. Deu a essa passagem o título *Lento ma non troppo*. É um bom título. Santiago sugeria que a vida podia ser lenta, mas não era

suficientemente lenta. Ao longo dos cinco dias de filmagem, ele não falou de outra coisa. Eu, não entendi.

Percebemos o mesmo em outro escrito de Santiago sobre o tempo. A frase final é uma das passagens do documentário que ganhou maior notoriedade, sendo reproduzida em diversos textos críticos sobre o filme:

[NARRADOR] Santiago escreveu: “*Andante cantabile* — Estamos na estação do outono. Os dias se vão tornando mais breves e parecem mais tristes. As árvores, da sua roupagem dourada e avermelhada, aos poucos vão se despojando, sentindo-se assim como que humilhadas na sua nudez quando se olha para elas com atenção. Tempo implacável por sua falta de consideração”.

Em sua primeira fala durante a entrevista concedida a Carlos Alberto Mattos para a faixa comentada do DVD, João Moreira Salles responde sobre o motivo de ter retomado o filme treze anos depois:

[JOÃO MOREIRA SALLES] Eu tenho a impressão que a resposta a tua pergunta está um pouco ligada a isso: ao tempo e a passagem do tempo, e certamente o que me levou a voltar a mexer nessas imagens em 2005. Em 2005 eu atravessei uma certa fronteira de idade, passei dos 40 anos e comecei a ter uma série de dúvidas a respeito da minha profissão, se eu queria continuar a fazer documentário ou não e também em relação à vida de modo geral e há uma hora em que você para para pensar um pouco sobre o que você fez e é inevitável pensar também sobre a tua infância, sobre a casa em que você cresceu, sobre os irmãos e sobre o que você aprendeu enquanto crescia. É claro que isso é uma explicação psicológica e empobrece um pouco o filme, eu acho, mas seja como for, eu achei que de alguma maneira voltar a ele, à edição, retomar essas imagens, vê-las de novo, eu passei 13 anos sem vê-las, podia me ajudar a pensar um pouco nessas questões que na época, de certa maneira, me incomodavam (informação verbal)⁴¹.

A passagem por essa “fronteira de idade” também está em um dos escritos de Santiago incluso no filme, mostrando a visão do ex-mordomo da família Moreira Salles a respeito deste marco temporal, como a refletir o sentimento pelo qual passava o documentarista naquele momento da vida:

[NARRADOR] Santiago escreveu: “*Allegro agitato ma non molto* — *quasi finale*. Creio render-lhes uma pequena e simples homenagem ao ler seus breves passos por este planeta. Já completados os quarenta anos de idade, toda mudança é o símbolo detestável da passagem do tempo. Minha atividade mental é contínua, apaixonada, inconstante e de todo

⁴¹ Ver faixa comentada disponível nos extras do DVD do filme *Santiago*.

insignificante”.

Entre os vínculos possíveis entre o filme *Santiago* e outras produções do cinema, interessa-nos especialmente uma perspectiva mais particular: as referências ao cinema-documentário e a reflexão sobre a própria natureza do fazer documental, intrínsecas ao filme, a partir das questões levantadas na narração enquanto relato de seu realizador sobre a sua mudança de percepção a respeito da produção não ficcional e das conexões intertextuais que requerem um repertório do espectador. Exemplo disso é a alusão ao documentário *Nelson Freire*, e o paralelo que pode ser estabelecido com *Cabra marcado para morrer*, também dotado de características que permitem, em certos aspectos, vinculá-lo ao modo reflexivo.

A referência ao documentário de longa metragem sobre a vida e obra do músico Nelson Freire encontra-se nas primeiras palavras da narração, atribuída, na diegese, ao documentarista João Moreira Salles: “[NARRADOR] Há treze anos, quando fiz essas imagens, pensava que o filme começaria assim: Primeiro, uma música dolente — não essa, que eu só conheci mais tarde, mas algo parecido [...]”.

A música “dolente” escolhida para os primeiros planos do filme é *Melodia*, da ópera *Orfeu e Eurídice*, de Christoph W. Gluck, interpretada por Nelson Freire. A vinculação entre os documentários dá-se não apenas pelo fato da referida música, usada em *Santiago* como trilha, ter sido tocada pelo personagem documentado anteriormente por Salles, informação que só temos nos créditos. Sua importância enquanto índice intertextual revela-se pelo destaque dado à referida música no filme *Nelson Freire*, em que *Melodia* pode ser ouvida em duas sequências consecutivas como som diegético e, em cada uma delas, por um tempo considerável para um texto fílmico, aproximadamente três minutos.

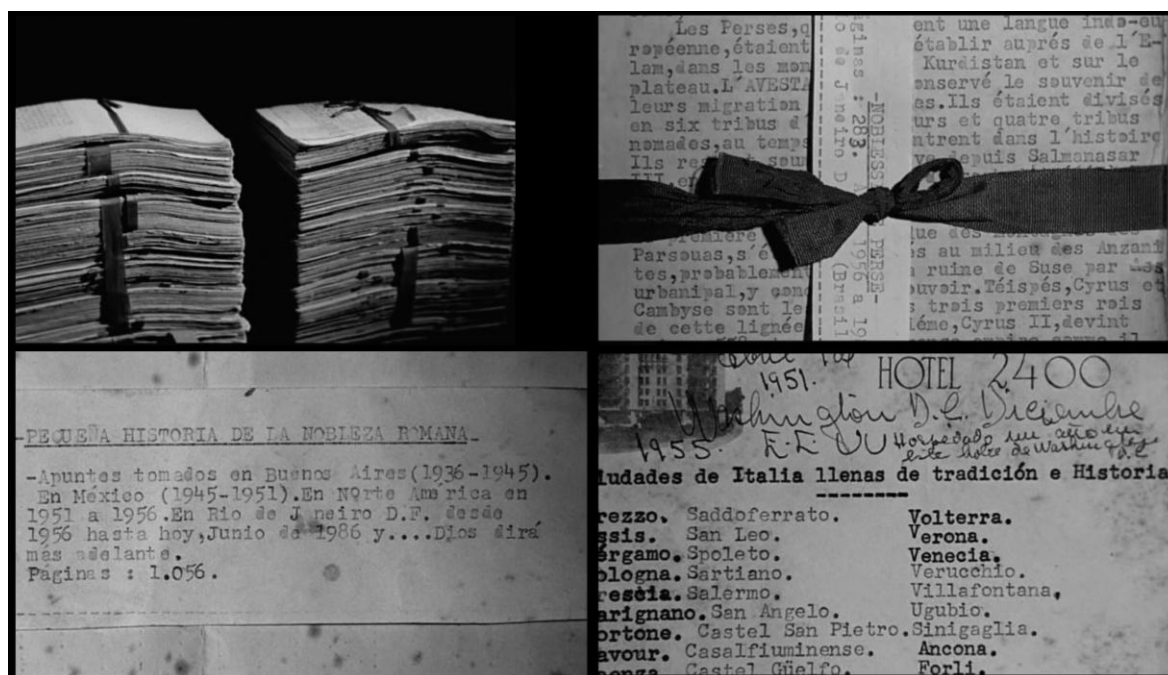
Na primeira sequência, intitulada “homenagem a Guiomar Novaes”, Nelson Freire comenta a respeito de sua admiração pela pianista e passa a ouvir em CD a música *Melodia*, executada por ela, enquanto o espectador acompanha sua reação emocionada e vê imagens que remetem a Guiomar. Ao final da audição, Nelson Freire indaga: “Gostou?”. A resposta de João Moreira Salles vem na montagem, com a sequência seguinte, denominada “bis”, na qual a música é executada novamente, desta vez ao piano, pelo próprio Nelson Freire, em uma compilação de imagens de diversos concertos pelo mundo em que se registra sua interpretação solo e a reação contemplativa da plateia.

O diálogo de *Santiago* com *Cabra* também exige do espectador repertório específico, pois não é indiciado diretamente. A aproximação é possível pelo argumento dos filmes e aspectos de montagem. Depois de vários anos, os documentaristas retomam seus filmes

inconclusos, por razões diversas, e buscam executar projetos diferentes dos iniciais, incluindo nas novas propostas a discussão e a reflexão sobre o material bruto que, em ambos os casos, havia sido captado seguindo um roteiro prévio, sob o controle dos diretores do que deveria estar em cena.

Sendo ambos montados por Eduardo Escorel, em *Santiago* há o emprego de artifícios de característica metaficcional já presentes em *Cabra*, como o aproveitamento de imagens do material bruto que seriam consideradas “sobras” na proposta inicial de cada filme, a exemplo da utilização de *takes* repetidos em sequência, chamando a atenção do espectador para o uso de encenação. Tal procedimento é adotado pelos dois diretores, mas de maneiras distintas. Enquanto Salles tenta controlar as falas e os gestos de Santiago para atender ao que já havia projetado anteriormente como resultado da entrevista, Coutinho utiliza a encenação na reconstituição de situações verídicas, com a participação de pessoas que viveram tais acontecimentos juntamente com não atores que assumem a identidade de personagens históricos. Característica comum é também a importância dada à palavra grafada, inclusive com parágrafos inteiros permanecendo na tela durante o tempo de leitura do narrador.

Figura 3 – Fichas compiladas por Santiago: em diversos momentos, a palavra é posta na tela, em evidência.



Fonte: composição a partir de print screen de frames do filme *Santiago*.

Em entrevista a Eduardo Morettin e Mônica Almeida Kornis⁴², Escorel menciona pontos de contato entre os documentários, afirmando que, “embora não explicitado, *Cabra* não deixa de ser também uma ‘reflexão sobre o material bruto’, que é o subtítulo do *Santiago*”, destacando o uso dos textos escritos como parte do esforço para distanciar-se do uso da ilustração na montagem documental:

Quando você tem um texto escrito, você pode simplesmente transformá-lo numa voz, que é um recurso muito usado. Eu poderia ter diferentes vozes lendo aqueles textos, e ter imagens um pouco arbitrarias. Mais uma vez que há esse esforço de minimizar o ilustrativo da imagem, o texto é o texto, é o papel datilografado, manuscrito. Se eu estou citando o texto, por que não mostrá-lo? Ele até, em geral, é graficamente muito interessante. Por que isso não teria um valor visual? Acho que tem um valor visual, é um elemento a mais que permite expressar uma visão mais subjetiva dos fatos. (ESCOREL, 2009, p.121-122).

A fala de Escorel aponta para uma decisão da equipe na nova montagem de *Santiago*: não fazer uso de cenas ilustrativas, uma postura que denotaria recusa ao uso de um recurso estético do documentário tradicional. As diversas cenas filmadas em estúdio para a primeira montagem do filme seriam utilizadas, na época, como ilustração das histórias do ex-mordomo da família Salles, mas, na versão final do documentário, são mostradas durante o relato do narrador sobre como seria o filme em 1992 e em suas reflexões sobre a intervenção da equipe na composição cênica.

Apesar de estabelecerem como diretriz a interdição do uso das antigas imagens ilustrativas, a equipe decide subverter a própria regra e filma uma nova cena, segundo os realizadores⁴³, a única cena de caráter ilustrativo gravada em 2005 juntamente com imagens dos escritos de *Santiago*: os dois sacos soltos pelas mãos de uma mulher que voam no ar, cena que ilustra a história de Francesca da Rimini.

O motivo da inclusão de tal imagem enquanto recurso ilustrativo, que Salles chega a mencionar como técnica já superada, seria exatamente o fato de ela ser a única utilizada na montagem e, assim, simbolizar a quebra de um dogma próprio e a liberdade criativa. Como destaca Stam (1981, p. 57), “a matéria da arte autorreflexiva é a própria tradição – a ela se faz alusões, com ela se brinca, se supera e se exorciza”.

⁴² Escorel aborda os dois documentários nos quais foi responsável pela montagem, mas a temática da entrevista é a série em formato documental *1937-45: Imagens do Estado Novo*, do próprio Escorel, na época, trabalho ainda em fase produção.

⁴³ Ver faixa comentada disponível nos extras do DVD do filme *Santiago*.

A presença da equipe de produção e dos equipamentos de filmagem em cena, bem como dos próprios documentaristas, é mais um artifício anti-ilusionista que pode ser visto nos dois filmes. Segundo afirma Gustavo Bernardo (2010), ao discutir aspectos do documentário *Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho, quando o documentarista aparece dentro do filme, transforma-se em personagem, gerando uma camada de ficcionalidade.

Ao sair de trás das câmeras e assumir a figura de si mesmo no documentário (ainda que de costas), o cineasta transforma sua pessoa em imagem e, paradoxalmente, contamina-se de ficção, assim como o faz com as suas mulheres entrevistadas e com os seus personagens. Da mesma forma que a presença do personagem histórico em um trabalho de ficção não torna a ficção mais ‘histórica’, e sim contamina de ficção a história, a realidade do autor como pessoa se esfuma quando ele se torna personagem de suas próprias histórias. (BERNARDO, 2010, p. 184).

O limiar entre a realidade vivida e a ficcionalização do real é, contudo, mais esgarçado no documentário de Salles do que em *Cabra*, bem como o grau de autorreflexividade, inclusive no que se refere à aparição da equipe e do documentarista. Apesar de seus aspectos de produção anti-ilusionista, assim como *Santiago*, o documentário de Coutinho exemplifica bem a percepção de Nichols (2005, p. 136), segundo a qual “as características de um dado modo funcionam como *dominantes* num dado filme: elas dão estrutura ao todo do filme, mas não ditam ou determinam todos os aspectos de sua organização”.

A exibição dos recursos de filmagem e da imagem do próprio diretor dentro do filme justifica-se em *Cabra* também como forte atributo da filiação de Coutinho ao modo participativo, o “encontro real” entre cineasta e personagem está no centro do argumento fílmico, levando à tela “a verdade de uma forma de interação que não existiria se não fosse pela câmera” (NICHOLS, 2005, p. 155) e tendo a entrevista como uma das formas mais comuns de encontro entre cineasta e tema.

O mesmo não se dá em *Santiago*, uma produção, conforme vimos, que não se filia ao modo participativo e na qual a relação entre documentarista e personagem documentado é bastante singular.

3. ASPECTOS DA ESTRUTURAÇÃO NARRATIVA

3.1. Tempo e variação rítmica

Em *Artur*, o tempo narrativo varia no decorrer do perfil. Há um longo trecho em que se retoma a história do matemático desde sua infância, relato contendo informações sobre Artur Avila a partir dos seis anos de idade até o seu ingresso no Impa. Apesar dessa ocorrência, e de menções pontuais a outros momentos da trajetória profissional de Artur, a narrativa é construída sobre dois tempos bem marcados, que se alternam por diversas vezes: o período logo após o personagem chegar aos Estados Unidos, aos 19 anos, ainda no início do doutorado, e o momento presente da narração, quando o matemático já está com 30 anos. A passagem de tempo é evidenciada no texto por uma descrição de Avila:

Artur Avila, 30 anos, barba sempre por fazer, doutor em matemática pelo Impa, vive entre a França e o Brasil. Em Paris, trabalha no *Centre National de la Recherche Scientifique*, o CNRS, instituto estatal de fomento à pesquisa. No Rio, é pesquisador do Impa. Vem acumulando prêmios cada vez mais importantes. Os grandes centros de pesquisa matemática do mundo convocam a sua presença e muitos gostariam de contratá-lo. Quando um não-iniciado pede que ele explique o que faz, Artur coça os olhos, gesto que costuma ser acompanhado de um longo silêncio. “O meu trabalho é um pouco difícil de explicar. Eu estudo a estrutura de operadores. Faz sentido, *operadores*? Operador é uma matriz infinita e simétrica. Esse operador tem um espectro...” (SALLES, 2010a, p. 34).

Tal aspecto da construção narrativa, “a possibilidade de criar dinamicamente um eficaz e harmônico salto constante no tempo e no espaço”, é apontado por Edvaldo Pereira Lima (2003, p. 41) como artifício a ser explorado nos textos jornalísticos, pois “os cortes e as transposições tempo/espaciais criam um efeito significativo”. O autor menciona esse artifício enquanto originado na linguagem fílmica, mas o consideramos um recurso advindo da narrativa ficcional, independente do suporte, por seu uso já ocorrer no âmbito literário.

Gérard Betton (1987, p. 17) também destaca o domínio da escala do tempo como um dos procedimentos mais notáveis do cinema. “Descontinuidade, câmera lenta, aceleração, inversão da escala do tempo, todas essas trucagens – que só o cinema permite – têm um inestimável valor educativo, científico, filosófico, humorístico e artístico”.

O conceito de alternância narrativa, por sua vez, é definido por Reis e Lopes (1988, p. 148) como o relato de duas histórias de forma intercalada, com uma sequência interrompendo-se para dar lugar à outra, “revezando-se assim sequências de origem diversa”,

o que pode ser aplicado a *Artur* considerando a alternância entre a narração de aspectos do personagem perfilado e as reflexões do narrador sobre o universo da matemática, apesar de estarem imbricadas.

Assim como no perfil de Artur Avila, o filme *Santiago* também toma como base dois tempos narrativos distintos, claramente definidos, que são: o presente da narração em *voz over*, na retomada da montagem fílmica, em 2005, para a qual foram feitas, inclusive, algumas imagens, como das fichas reunidas por Santiago ao longo de trinta anos, e o tempo fixado nas entrevistas gravadas com o ex-mordomo, em 1992. Do mesmo modo que no texto sobre o matemático, também há referências pontuais a outros tempos narrativos, como as lembranças de infância de Salles.

A organização desses tempos no documentário, que se dá a partir da alternância, em todo o filme, entre trechos de entrevista com Santiago e reflexões do narrador ilustradas com imagens da casa da Gávea, dos escritos do ex-mordomo ou de outros materiais, é similar ao que temos em *Artur tem um problema*, partindo das mudanças de enfoque, da variação rítmica e possíveis saltos temporais e espaciais enquanto recurso comumente utilizado na construção da narrativa fílmica (LIMA, 1987).

Edvaldo Pereira Lima (1987, p. 39) indica como modo de organização fílmica o uso de blocos de tempo, cabendo a cada parte “conduzir aquele segmento de narrativa e novamente conduzi-la ao apogeu, transferindo a tensão para o bloco seguinte” (LIMA, 1987, p. 39), enquanto no jornalismo interpretativo, devido ao trabalho com vários textos articulados dentro da mesma matéria, cada bloco pode conduzir o leitor a um ciclo. São as chamadas coordenadas, utilizadas no jornalismo convencional.

Artur tem um problema não possui intertítulos, mas é uma narrativa organizada em treze diferentes blocos de texto diferenciados por um espaço entre cada um e o uso de inicial capitular. A divisão serve também para alternar diferentes momentos da narrativa.

Para ilustrar tal organização, citamos o conteúdo dos blocos iniciais. No primeiro, temos a narração sobre a chegada de Artur aos Estados Unidos. No segundo, o narrador inicia reflexões sobre a própria matemática e já apresenta o personagem em outro tempo narrativo, no momento presente, aos 30 anos de idade, e reporta alguns acontecimentos, voltando, em seguida, a falar sobre a natureza desta ciência. O terceiro bloco já é iniciado em um tempo distinto, situado dez anos depois da viagem de Artur, narrada na abertura do perfil, e um ano antes do presente da narração. No quarto bloco, o narrador descreve hábitos do personagem.

Tal estratégia narrativa contempla o que Lima menciona como variação rítmica, recurso que consiste na mudança de enfoque, que pode ser temática, ou mesmo a alternância

na utilização dos elementos da narrativa, seja da ação para o cenário, do perfil físico para o psicológico, etc. “O jornalista varia o ritmo narrativo, provoca uma pausa sequencial, ao mesmo tempo em que coloca, para o leitor, novos dados enriquecedores” (LIMA, 1987, p. 39).

A divisão do texto em blocos é um recurso narrativo utilizado por Salles na estruturação do perfil de Avila, também perceptível em *Santiago*, e uma característica do processo narrativo que “se desenvolve em ciclos, em ondas, com seus picos de apogeu e curvas descendentes seguidas de nova ascensão” (LIMA, 1987, p. 38).

De acordo com o que é trabalhado no documentário, é possível inferir tal separação. O primeiro bloco do filme pode ser marcado entre a abertura e a aparição do *lettering*⁴⁴ com o título, período em que o narrador faz o relato sobre o filme inacabado, conta sobre a morte de Santiago e sobre a sua decisão de retomar a montagem anos depois.

O bloco seguinte é aberto com a repetição das imagens iniciais do documentário e com a música *A estrada*, do compositor português Rodrigo Leão, presente no álbum *Cinema* (2004), um tango lusitano, com ritmo sincopado, que aproxima o espectador do universo do mordomo Santiago, argentino de ascendência italiana. Conforme ressalta Betton (1987, p. 47-48), a música no cinema “tem também uma função estética e psicológica de altíssimo grau, criando um estado onírico, uma atmosfera, choques afetivos que exaltam emotividade”.

É nesse bloco fílmico que começamos a conhecer a vida do personagem-título. Sua infância, juventude, o início do trabalho em casas de famílias de alto padrão de vida até a sua vivência atual, a solidão no pequeno apartamento no Leblon, seu trabalho de compilação das fichas e a crença na companhia dos personagens por ele catalogados.

Passamos então a outro momento da narrativa, com imagens da casa da Gávea, quando o narrador começa a registrar suas lembranças e utiliza Santiago para falar de si, de suas recordações, não só da casa, mas memórias compartilhadas com os irmãos, como a imagem do ex-mordomo tocando castanholas, que evoca a dança enquanto temática, referida pelo narrador através de algumas fichas de Santiago e da exibição das longas sequências da dança de suas mãos, que fecham o bloco.

O seguinte já é iniciado com as reflexões do narrador sobre a produção documental e a manipulação da imagem, a exibição das cenas em que Santiago é orientado pelo documentarista sobre como deve portar-se diante da câmera, o que deve ser dito, sendo levado a repetir a mesma fala várias vezes. O momento de tensão é aliviado com o retorno aos

⁴⁴ O termo *lettering* refere-se ao texto que aparece na tela.

escritos de Santiago, o relato de um sonho tido pelo ex-mordomo e colocações dele sobre a própria sensibilidade, a pintura, os arranjos florais que fazia, a história de Francesca de Rimini, o registro de seus escritos.

Novamente, alterna-se um momento de tensão, no qual Salles, em tom de irritação, pede que Santiago repita a mesma fala por diversas vezes para logo depois dar-se início a novas reflexões do narrador sobre o documentário enquanto memória da própria família, havendo a inserção do fragmento do filme *A roda da fortuna*.

Na parte final, nova sequência em que Salles dá ordens a Santiago, havendo o fechamento do filme com a reflexão do narrador sobre a relação entre documentarista e personagem e a inserção de pós-escrito com a exibição de sequência do filme *Viagem a Tóquio*, de Ozu, já após a apresentação dos créditos principais.

A passagem do tempo mostra-se ainda enquanto elemento de transformação dos personagens. No perfil-ensaístico produzido para a *piauí*, a caracterização de Artur Avila, em diferentes tempos narrativos aponta para transformações pelas quais passa o matemático entre os marcos temporais apresentados.

O jovem de 19 anos, que demonstrava desconhecimento sobre a diversidade de opções gastronômicas, escolhendo almoçar no McDonald's e sendo descrito por seu orientador como alguém que “sabia pouca coisa do mundo”, aos 30 anos é apresentado pelo narrador de modo diferente, com indicações de seu amadurecimento:

A promoção prematura foi estimulada por um e-mail que baixou na caixa de mensagens do chefe de Artur: era da Universidade Yale, nos Estados Unidos, demonstrando interesse em contratá-lo. Provavelmente ele não aceitaria, pois gosta da França. “Eu ganho dois salários mínimos, mas é o suficiente”, diz. “Não preciso de muita coisa. Acho bom viver num lugar com escola pública boa, saúde, transporte. Uma sociedade em que um pesquisador ganha dois salários e ninguém ganha trinta me interessa”. Também aprecia o costume civilizado de comer calmamente. “Os americanos comem andando”, diz. Fica horrorizado quando dá palestras nos Estados Unidos e depois não o chamam para jantar. (SALLES, 2010a, p. 34).

Em *Santiago*, é um elemento central a mudança de perspectiva pela qual passa o documentarista João Moreira Salles, comparando-se sua postura no período em que tentou fazer o filme pela primeira vez e o modo como se apresenta na narração, já no processo de montagem definitiva, treze anos depois.

3.2. Casa da Gávea: um espaço de memória

Peregrinação

*O córrego é o mesmo,
Mesma, aquela arvore,
A casa, o jardim.
Meus passos a esmo
(Os passos e o espírito)
Vão pelo passado,
Ai tão devastado,
Recolhendo triste
Tudo quanto existe
Ainda ali de mim
- Mim daqueles tempos!*

(Manuel Bandeira)

O documentário de Salles permite observarmos o contraste entre a vida de Santiago enquanto trabalhava como mordomo, os anos que passou a serviço da família Moreira Salles, em que era “o senhor dos salões” e a solidão em que vivia morando em seu pequeno apartamento, quando as gravações foram feitas. O filme é construído de forma que as imagens captadas durante as entrevistas, nos cômodos do apartamento do personagem, alternam-se com gravações feitas da casa da Gávea já vazia.

Esses saltos espaciais reforçam a oposição entre os dois locais. A moradia de Santiago, que já tem seu tamanho reduzido por meio dos enquadramentos fechados, parecendo oprimir o personagem documentado, torna-se ainda menor em contraponto com os espaços da casa em que morava a família Moreira Salles.

Reis e Lopes (1988, p. 204-205) lembram que o espaço é uma das mais importantes categorias narrativas não só pelas articulações com outras categorias, “mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam”, em planos restritos, centrando-se em cenários mais reduzidos, a exemplo da casa, que se torna “o eixo microcósmico” e, “naturalmente que à medida que o *espaço* vai se particularizando cresce o investimento descritivo que lhe é consagrado e enriquecem-se os significados decorrentes”.

A primeira imagem que temos do apartamento é de Santiago sentado em sua cozinha. O trabalho de construção cênica é evidente, em cada detalhe, como a porta aberta com a maçaneta em destaque (elemento recorrente em cenas de outros ambientes), os óculos sobre a mesa, a máquina de datilografar com o tampo aberto, bem como a porta do armário, e as panelas penduradas ao fundo.

A hierarquia de importância entre os dois espaços para a construção narrativa é bastante nítida. Enquanto o apartamento de Santiago representa para ele um “túmulo”, conforme ouvimos na narração, “um túmulo alegre, cheio de vida”, onde permanece sozinho, praticamente sem receber visitas ou falar com alguém, a casa da Gávea é também espaço de memória, possuindo grande representatividade e um vínculo indissociável com os personagens da narrativa, em especial, João Moreira Salles enquanto identidade do narrador.

Ora, como deveremos entender, numa narrativa, o *espaço*? Onde, por exemplo, acaba a *personagem* e começa o seu *espaço*? A separação começa a apresentar dificuldades quando nos ocorre que mesmo a personagem é *espaço*; e que também suas recordações e até as visões de um futuro feliz, a vitória, a fortuna, flutuam em algo que, simetricamente ao *tempo psicológico*, designaríamos como *espaço psicológico*, não fosse a advertência de Hugh M. Lacey de que aos ‘denominados eventos mentais (percepções, lembranças, desejos, sensações, experiências) não podemos, em nenhum sentido habitual, atribuir localização espacial’. (LINS, 1987, p. 69, *grifos do autor*).

As imagens da casa aparecem desde a abertura do documentário, nas fotografias nos porta-retratos, quando o narrador nos conta como começaria o filme que não terminou. Assim, nos momentos iniciais do documentário, já temos acesso aos cômodos vazios: a entrada da casa “muito grande”, descrita pelo narrador como a casa em que cresceu; o quarto, que dividia com seu irmão Pedro; e a varanda, onde há uma cadeira solitária.

Figura 4 – A casa da Gávea – imagem externa



Fonte: *print screen* de *frame* do filme *Santiago*.

Filmada já após o esvaziamento, ficamos sabendo que a última pessoa a morar nela foi a mãe de Salles, que saíra dali há cinco anos: “durante muitos anos a casa ficou abandonada, e foi assim que eu a filmei. Morei nessa casa desde que nasci até os meus vinte anos. Morávamos eu, meus irmãos, meu pai e minha mãe”.

As imagens posteriores, que passam de fixas a um *travelling*, passeando suavemente pela casa, pelo corredor, o salão de festas, o jardim, transmitem a sensação de que o narrador está revistando seus espaços - espaços de memória, carregados de forte significado. Logo após esclarecer detalhes sobre o fracasso da primeira tentativa de montagem do documentário, o filme “recomeça”, com a aparição do *lettering*, contendo título e subtítulo. Novamente temos acesso a imagens da casa da Gávea e uma referência na narração à sua importância para o filme:

[NARRADOR] Minha memória de Santiago se confunde com a casa da Gávea. Ele sempre esteve lá, do dia em que nasci ao dia em que deixei a casa, em 1982. Meu pai deu início à construção da casa em 1948. Ele era um homem de negócios e, mais tarde, foi embaixador e ministro. Era um homem público, e a casa refletia isso. Santiago era o senhor dos salões, a pessoa que lhes dava vida nos dias de grandes jantares.

Nesse primeiro momento, Santiago é estimulado a descrever a casa em um dia de festa, “os salões, as flores, a música, os vestidos”. Ele compara a casa ao Palazzo Pitti, palácio de três andares localizado em Florença, cidade italiana. Fala dos hóspedes importantes recebidos na casa da Gávea, da quantidade de cômodos, do espaço dos empregados.

Já na parte final do documentário, após a inserção da cena do filme *A roda da fortuna*, o narrador volta a refletir sobre a casa de sua família e refere-se a ela como motivo para ter retomado o projeto do documentário:

[NARRADOR] Saí da casa da Gávea no início da minha juventude. Sem que eu percebesse, era a primeira grande mudança, o fim da infância e da adolescência, o início de outra coisa. Mais tarde e aos poucos, a juventude foi ficando para trás. Tive vontade de voltar à casa, e por isso retomei o filme. Gostaria que essa história fosse de meus pais e também de meus irmãos, Pedro, Walter e Fernando. A memória de Santiago e da casa da Gávea é nossa.

Logo após essa narração, Santiago é novamente perguntado a respeito da casa da Gávea, porém, desta vez, o pedido é para que fale dela não como era em seus momentos áureos, mas após estar vazia:

[JOÃO] Me fala sobre a casa da Gávea... que agora mudou...

[SANTIAGO] E ahora... Sim... E después de treinta... Porque todo eso que estoy falando foi de 1956 a 1986... Foram trinta anos, no? Aquelos vinte anos eran maravilhosos de alegria, de flores. E después, como en todas partes... vem la tristeza, vem el silêncio, vem la falta de comprensión, la gente cresce, cámbia, vem el progreso... E como pagamos ese progreso, no? C 'est tout. C'est tout.

[JOÃO] Mudou tudo.

[SANTIAGO] Tudo. Todo está mudado, todo en paz, todo en silêncio... E la gente se acostumbró a ese silencio. Io me acostumbré. Io vivo só, hace vinte anos que vivo solo, y entonces... No, no só, porque tenho mis mortos lá en el quarto — aquellos son todos mis amigos, me acompanham. E como io vivo el pasado, a mí no me afecta para nada. Por mí puede cair el céu... que no me interesa más nada! A mi idade? Nada.

Reis e Lopes (1988, p. 206) destacam a perspectiva narrativa, ou focalização, como “uma das categorias da narrativa que mais decisivamente interferem na representação do *espaço*”, pois, “sobretudo quando ativa a *focalização interna* de uma personagem, é óbvio que o *espaço* descrito se encontra fortemente condicionado, na imagem que dele é facultada, por esse critério de representação adotado”, havendo um condicionamento a partir do olhar deste personagem.

Nitidamente percebemos o vínculo forte entre o espaço e a identidade do narrador, bem como o estímulo de João Moreira Salles em cena para que, através de seu relato, Santiago fale da casa, sendo um “mediador” de suas memórias daquele espaço. É perceptível também a relação entre o espaço e a passagem do tempo que, segundo Osman Lins (1987, p. 63-64), são elementos “indissociáveis”⁴⁵ ao nos debruçarmos sobre a narrativa, “um objeto compacto e inextricável”, com fios que se entrelaçam, sendo possível, apenas arbitrariamente, separar seus aspectos para estudá-los.

Osman Lins (1987, p. 76) colabora ainda com a ideia de “atmosfera”:

designação ligada à ideia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato – de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. – consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca.

⁴⁵ A indissolubilidade entre as categorias espaço e tempo fundamenta o conceito de *cronotopo*, de Bakhtin. Ver: BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica. In: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 1988. p. 211-362.

O conceito aplica-se perfeitamente ao que percebemos em *Santiago*, tendo a melancolia do retorno à casa da Gávea, às memórias de família, da infância e juventude, presentes na narração, na combinação entre as imagens da casa e a trilha e em falas do ex-mordomo da família Moreira Salles.

3.3. Apontamentos sobre a narração em *Artur*

Conforme referido, no texto sobre Artur Avila há predominância da voz de um narrador heterodiegético, isto ao consideramos isoladamente os trechos da narrativa a respeito do perfilado e nos momentos em que o narrador adota uma postura expositiva e reflexiva, discorrendo sobre a ciência matemática.

Reis e Lopes (1988, p. 121) distinguem o narrador heterodiegético, aquele que “relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão”, do narrador homodiegético, “que se caracteriza pelo fato de narrar uma história que conhece pela sua experiência de testemunha direta”.

Tal diferenciação é bastante elucidativa em relação aos usos de variados tipos de narrador por João Moreira Salles na concepção de seu texto. Nas cenas que compõem o perfil, sendo a construção cênica um dos principais recursos do jornalismo narrativo, Salles opta pela narração heterodiegética exatamente nos trechos formulados a partir dos relatos colhidos por meio de entrevistas. Algumas dessas cenas retratam fatos ocorridos em um tempo bem distante do período de apuração e, conseqüentemente, do presente da narração.

Edvaldo Pereira Lima (1987, p. 37) destaca a necessidade de prender a atenção do leitor nos momentos iniciais da narrativa a fim de que este abstraia do que o rodeia naquele instante, o que aponta como lição aprendida com a linguagem cinematográfica por seu uso frequente em tal suporte. Uma das opções na construção do texto seria “realizar um ‘aquecimento’ gradativo do espectador, jogando na tela, de início, não um momento extremamente decisivo da narrativa, mas, sim, uma sequência que antecede (ou dá continuidade) a um fato importante”, o que consideramos ser perceptível na cena utilizada por Salles.

A cena que abre a narrativa constitui-se enquanto um momento de *flashback*, retorno ao ano de 1999, quando Artur Avila tinha ainda 19 anos e viajava para os Estados Unidos. O narrador coloca-se apenas como observador, mas dá informações adicionais para compreendermos melhor o contexto:

A bordo de um avião da *United Airlines* para Nova York, o matemático Wellington de Melo pediu um copo de vinho. Seu companheiro de viagem, Artur Avila, pediu outro. A aeromoça desconfiou: “Que idade você tem?” Artur tinha 19 anos, com jeito de menos, e ficou sem o vinho. Era a sua primeira viagem profissional. Havia sido confiado aos cuidados de seu orientador de doutorado, mas, em terra, sua mãe ainda não se tranquilizara inteiramente com a decisão de deixá-lo partir para os Estados Unidos. (SALLES, 2010a, p. 34).

Essa tentativa de provocar o envolvimento inicial do espectador com a narrativa também é usada em *Santiago*, no qual os primeiros minutos do filme servem para conquistar a atenção do receptor. Contudo, no filme, como vimos ao tratar da metaficcionalidade, o artifício não gera imersão e, sim, tem uma função inversa: reforçar a quebra da narrativa. Em crítica a respeito do documentário, Thiago Camelo (2006)⁴⁶ define bem o efeito causado no espectador:

O filme já começa assim: imagem se aproximando de um retrato, lentamente, música emocionante tocando, câmera se aproximando... Entra *off*: “Este seria o primeiro plano do meu filme...”. O mais curioso é que o *off* surge quando – é o que diz quem estava na exibição – já se está envolvido com a cena. É um soco para fora da tela, como quem avisa: Viu como é fácil te emocionar?

Logo após a cena inicial presente no texto sobre o matemático Artur Avila, o narrador segue contando sobre o objetivo da viagem do personagem perfilado, um encontro que havia sido combinado há meses com Mikhail Lyubich, codiretor do *Institute for Mathematical Sciences*, centro de excelência em pesquisa matemática, e trata do trabalho colaborativo entre Avila, Lyubich e o orientador de Artur, Wellington Melo, de quem utiliza o relato para descrever outro acontecimento da época:

Um dia ele e Artur foram a Nova York ouvir a palestra de um matemático. No Village, bairro conhecido pela fartura de restaurantes, saíram atrás de um lugar para comer. Melo se lembra da impossibilidade de conciliar os gostos: “Eu perguntava: ‘E esse coreano, Artur?’, e ele respondia: ‘Nunca provei.’ ‘Esse italiano?’ ‘Não conheço.’ Imagine, não conhecer comida italiana. O Artur acabou almoçando no McDonald's. Ele sabia pouca coisa do mundo”. (SALLES, 2010a, p. 34).

Apesar de o narrador também ser classificado como heterodiegético, considerando especificamente esse trecho, vê-se uma diferença evidente em relação à construção anterior, à

⁴⁶ CAMELO, Thiago. *O filme e o filme de João Moreira Salles*. Blog Overmundo. Publicado em 11 dez. 2006. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/o-filme-e-o-filme-de-joao-moreira-salles>. Acesso em: 10 out. 2012.

cena de abertura. Temos aqui uma referência clara à fonte de informação a partir da menção à lembrança de Melo. Essa alternância na narração, entre uma postura a partir da qual o narrador assume totalmente os dados da narrativa ou faz uso de inserções que apontam para a origem das informações do relato, ocorre também em diferentes momentos do texto.

Em outra cena, o narrador demonstra onisciência, relatando, inclusive, pensamentos do personagem:

Em janeiro de 2009, dez anos depois de Stony Brook, Artur acordou de madrugada no apartamento do Leblon que comprou com sua mulher, a economista Susan Schommer, uma moça gaúcha que faz pós-doutorado no Impa. “E agora? Tento dormir de novo ou penso um pouco?” Decidiu pensar. Ficou ali, no escuro, olhando para o teto. Do lado de fora, os últimos foliões de algum bloco pré-carnavalesco se arrastavam pela rua, cantando e caindo. Do lado de dentro, nada além de um homem parado na cama, de olhos abertos, ao lado da mulher que dormia. Contudo, havia movimento. Sem se mexer, Artur começou a girar objetos matemáticos na cabeça, como alguém que contorna uma estátua para vê-la de todos os ângulos. Estava retomando um problema que deixara de lado seis anos antes, por não saber como prosseguir. (SALLES, 2010a, p. 36).

Tal procedimento é uma reconstituição do fato com uma aparente camada de ficcionalização, o que não quer dizer, no entanto, que aquilo que é narrado não corresponda aos acontecimentos. A narração que demonstra onisciência está entre as técnicas atribuídas ao jornalismo narrativo por aqueles que participaram do *Novo Jornalismo*. Gay Talese (apud COIMBRA, 1993, p. 54) esclarece de que modo é possível chegar a uma narração que abarque também a subjetividade do personagem e uma descrição tão detalhada de algo não testemunhado:

Procuro seguir discretamente o objeto de minhas reportagens, observando-o em situações reveladoras, anotando suas reações e a dos outros. Tento absorver todo o cenário, o diálogo, a atmosfera, a tensão, o drama, o conflito e então escrevo tudo do ponto de vista de quem estou focalizando, revelando inclusive, sempre que possível, o que os indivíduos estão pensando nos momentos que descrevo. Essa visão interior só pode ser obtida, naturalmente, com plena cooperação do sujeito, mas se o escritor goza da confiança daqueles que focaliza, isto se torna viável por meio de entrevistas, onde a pergunta certa é feita no momento exato. É possível assim saber e registrar o que se passa na mente das pessoas.

João Moreira Salles não elimina de sua narrativa alguns elementos característicos do jornalismo mais tradicional utilizados geralmente para dar credibilidade ao relato. Constrói sua narrativa de modo diferente do que faz Consuelo Dieguez (2011), em seu texto sobre as

chuvas em Nova Friburgo⁴⁷, construído predominantemente de forma tão análoga à estrutura da narrativa literária que pode passar por relato ficcional se seus fragmentos forem lidos fora do contexto da revista.

Em *Artur*, tais recursos deixam claro para o leitor que, apesar da opção por técnicas geralmente usadas apenas no âmbito da narrativa ficcional, trata-se de um texto ancorado no mundo histórico e, antes de tudo, uma representação do real a partir de informações coletadas por meio de entrevistas e pesquisas. Logo após a imersão proporcionada pela narração da cena, Salles complementa:

“Fiquei pensando de maneira *gentil*”, ele conta. [...] A sensação era a mesma de quem se concentra nas formas esfaceladas de um quadro cubista e, dando um passo para trás, quem sabe outro para o lado, consegue finalmente recompor a figura - ali está a mulher, o violão e a partitura. Tudo é uma coisa só. Ainda no escuro, Artur começou a calcular as consequências do seu novo ponto de vista e percebeu que conseguia produzir muito mais informação. “A narrativa já tinha engordado”, explica. Seu objeto, que até então não revelara muito de si, começou a gerar histórias cada vez mais fantásticas, como se ele tivesse encontrado o segredo daquelas caixinhas de surpresa hermeticamente fechadas que, a um golpe certo, abrem-se num festival de bandeirinhas, bonecos de mola e música de circo. Artur ficou excitado, mas voltou a dormir. “Nem anotei, não tenho medo de esquecer as minhas intuições”. (SALLES, 2010a, p. 36).

O uso das aspas é bastante característico das produções jornalísticas convencionais, porém, mais importantes são as referências ao relato feito pelo personagem, sinalizado com o uso de expressões como “ele conta” ou “explica” após o fechamento da fala. O trecho traz, portanto, um hibridismo entre técnicas de uso banalizado nos textos jornalísticos e artifícios provenientes do jornalismo narrativo.

3.4. *Artur*: caracterização dos personagens

Em *Artur*, uma das marcas mais importantes da caracterização dos personagens por parte do narrador, seja do protagonista ou dos personagens secundários, é a descrição do *status de vida*, um dos procedimentos referidos por Tom Wolfe (2005, p. 55):

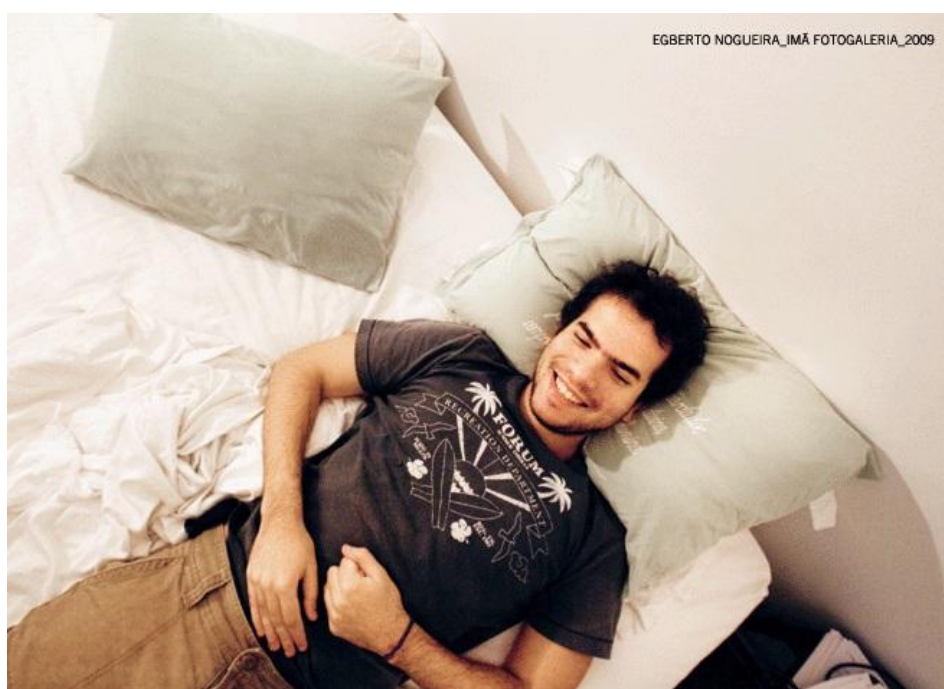
[...] trata-se do registro de gestos, hábitos, maneiras, costumes, estilos de mobília, roupas, decoração, maneiras de viajar, comer, manter a casa, modo de se comportar com os filhos, com os criados, com os superiores, com os

⁴⁷ Cf. trecho do texto da autora no capítulo inicial deste trabalho, na abertura do tópico 1.3. *Jornalismo literário ou jornalismo narrativo*.

inferiores, com os pares, além dos vários ares, olhares, poses, estilos de andar e outros detalhes simbólicos do dia-a-dia que possam existir dentro de uma cena. Simbólicos de quê? Simbólicos, em geral, do *status de vida* da pessoa, usando essa expressão no sentido amplo de todo o padrão de comportamento e poses por meio do qual a pessoa expressa sua posição no mundo ou o que ela pensa que é seu padrão ou o que gostaria que fosse. O registro desses detalhes não é mero bordado em prosa. Ele se coloca junto ao centro de poder do realismo, assim como qualquer outro recurso da literatura.

No texto em análise, a descrição detalhada das características dos personagens, algumas aparentemente irrelevantes, têm uma função determinante para a humanização do relato, tentando provocar a empatia do leitor e permitindo-lhe imaginar como as pessoas retratadas são no mundo histórico.

Figura 5 – Fotografia que ilustra o perfil de Artur Avila.



Fonte: *site da revista piauí*.

Através do narrador, tomamos conhecimento não apenas de aspectos ligados à genialidade e ao trabalho do matemático Artur Avila. Em dois momentos, há a descrição de um gesto habitual do personagem, repetido por ele sempre que lhe fazem um questionamento trivial ou tedioso: tirar os óculos e coçar vigorosamente os olhos com o punho das mãos, o “que costuma ser acompanhado de um longo silêncio” (SALLES, 2010a, p. 34).

Norman Friedman (2002, p. 168) afirma que a arte literária tem como grande virtude “sua amplitude e profundidade de significação”, superior a outras artes, sendo limitada,

porém, em “sua aptidão para projetar as qualidades sensoriais de pessoas, lugares e eventos” e, “se pode expressar mais ideias e atitudes, apresenta imagens mais débeis”. Apesar de não se igualar, evidentemente, à visualidade do personagem proporcionada, por exemplo, a partir da narrativa fílmica, na qual podemos vê-lo em cena, reportar esse tipo de detalhe é uma tentativa de aproximação do personagem em sua individualidade.

Tomamos conhecimento de seu hábito de acordar tarde, por volta do meio-dia, cultivado desde a juventude; o apreço pelo tempo morto; o fato de não gostar de carros e considerar o transporte público um ótimo lugar para trabalhar; o uniforme informal de trabalho no Rio (bermuda, camiseta e sandália de dedo); a preferência por comer calmamente; o fato de não gostar de dar aulas e quase não ter alunos por considerar penoso “explicar as miudezas” da matemática a esta altura da vida. São dados que chegam até o leitor de modo natural, no decorrer da narrativa, a partir de situações e diálogos, como o fato de o perfilado não ter o hábito de ler:

Ao ouvir que eu estava lendo a autobiografia de Laurent Schwartz, um catatau de 528 páginas, sugeriu, sem ironia: “Por que você não pega do meio, como eu faço?” Certa vez, usou a frase “O livro que eu li.” *O livro?* Só um? “O último foi em 2000, num avião. Comprei no aeroporto. Era aquele do Oscar Wilde...” *O Retrato de Dorian Gray?* “É. Peguei no meio, li um pouco, ficou meio misterioso, aí voltei pro início.” Não terminou. Não lê nem textos técnicos. Diz que seu método preferencial de estudo é a conversa. (SALLES, 2010a, p. 39, *grifo do autor*).

As descrições espaciais trazidas pelo narrador também são importantes para conhecermos detalhes da vida do personagem, como a sua “salinha triste num dos prédios mais feios de Paris, onde trabalham 300 matemáticos” com “apenas duas mesas, um quadro-negro, um armário de metal e um telefone que ele não sabe como operar” (SALLES, 2010a, p. 39), denunciando assim a inabilidade do perfilado para questões práticas aparentemente simples, ou o local onde mora no Brasil:

Tudo na vida de Artur Avila está orientado para a eficiência. O apartamento do Rio, num prédio pequeno e sem elevador, a uma quadra da praia, é espartano. As estantes não têm livros e as paredes não têm quadros. Uma mesa, poucas cadeiras. Uma cama eternamente desfeita e uma televisão plana pregada à parede. (SALLES, 2010a, p. 39).

Através da visão do narrador, visitamos também o Impa. Um prédio que “tem longos terraços que se esparramam pelas franjas da Floresta da Tijuca”, em que os “banheiros são

limpos” e que tem corredores através dos quais “ouve-se espanhol, inglês e francês” e, com um pouco de paciência, “russo, pársi, chinês e alemão” (SALLES, 2010a, p. 38).

Somos conduzidos ainda à sala de Artur Avila, “tomada por uma bagunça épica” um dia após a comemoração de dois importantes prêmios internacionais recebidos por pesquisadores do Impa. O matemático é descrito de ressaca, com dor de cabeça, evitando “olhar para a imensa janela por onde entra um sol de primavera” (SALLES, 2010a, p. 40), detalhes que enriquecem à narrativa.

O mesmo tratamento é dado à caracterização dos personagens secundários. Nicolau Corção Saldanha, ex-professor de Artur Avila, segundo o narrador, é “muito branco e tem um ar cansado, de quem dorme pouco. Sua fala é suave, algo etérea, e suas feições lembram as de um compositor romântico entregue a prelúdios”. Após descrição das roupas que usava no momento da entrevista (bermuda e tênis Bamba), recebemos também informações que parecem desnecessárias, mas que o caracterizam, como o fato de o personagem não usar couro “por princípios vegetarianos” (SALLES, 2010a, p. 39).

O francês Jean-Christophe Yoccoz, de 52 anos, ganhador da Medalha Fields, que dá um depoimento sobre Artur Avila afirmando que o jovem é o matemático mais talentoso que já encontrou, é descrito como alguém que lembra um duende irlandês: “cheinho, simpático e muito vermelho (no caso, de sol)” (SALLES, 2010a, p. 37).

Jacob Palis, então presidente da Academia Brasileira de Ciências, entre informações mais objetivas a respeito de sua trajetória, é apresentado como “um homem de 69 anos, jovial, alto, em boa forma, de bochechas caídas e sorriso meio maroto”, que “parece achar o mundo divertido” e possui uma “energia furiosa” (SALLES, 2010a, p. 40).

Os hábitos do perfilado são apresentados mesmo a partir da inserção de discursos dos personagens secundários:

Com o passar dos anos, ele foi deixando quase tudo de lado para se preocupar apenas com sua mulher, com culinária - “Ninguém passa anos em Paris sem se civilizar”, diz Marcelo Viana -, com informações políticas colhidas na internet e com matemática. Nunca mais assistiu a um jogo do Vasco. Não vai ao cinema, pois desconfia da crítica. Prefere filmes antigos, pois “se chegaram até aqui é porque são bons”. (SALLES, 2010a, p. 39).

A maioria das inserções de falas de tais personagens, no entanto, destoa do conteúdo da citação acima. Trata de questões relativas ao trabalho de Artur Avila, de seu modo de pensar a matemática e, principalmente, atesta seu talento precoce. Aqui percebemos também a

conservação de uma prática comum no exercício do jornalismo tradicional: o uso do critério da autoridade em relação àqueles que falam sobre o personagem perfilado.

Um dos trechos da descrição de Palis é bastante eloquente: “a excelência do Impa está amarrada ao nome de Jacob Palis, considerado o maior matemático brasileiro” (SALLES, 2010a, p. 38). Essas colocações concedem credibilidade ao seu discurso e mais peso a declarações como esta: “Para Jacob Palis, não há dúvida de que Artur é resultado direto do Impa, um dos pontos máximos da história da instituição” (SALLES, 2010a, p. 40).

O narrador posiciona-se, portanto, também como mediador dos diversos discursos que se ratificam mutuamente, o que nos faz lembrar uma reflexão de Bill Nichols (2005) a respeito do documentário construído com base em entrevistas, formato bastante comum. De forma análoga, o pensamento do autor pode ser aplicado à narrativa em análise.

Nichols (2005, p. 58) refere-se à construção do documentário com base em depoimentos enquanto estratégia ideológica, pois a voz do texto daria lugar ao testemunho aceito sem crítica, devendo oferecer sua própria legitimação e fazendo com que “o filme se torne um endosso” a partir da perda do “senso de hierarquia de vozes”.

A entrevista ainda é um problema. Subjetividade, consciência, forma argumentativa e voz continuam inquestionadas na teoria e na prática do documentário. Muitas vezes os cineastas simplesmente decidem entrevistar personagens com os quais concordam. Prevalece um fraco senso de ceticismo e pouca autoconsciência do cineasta como produtor de significado ou história, gerando um senso mais uniforme e menos dialético de história e um senso mais simples e mais idealizado do personagem. Os personagens ameaçam emergir como astros – chamadas de inspiradora e imaginária coerência, contraditória com sua aparente condição de pessoas comuns. (NICHOLS, 2005, p. 61-62).

Os trechos de fala selecionados e a forma como são dispostos no perfil possuem a função evidente de construir uma unidade discursiva, reforçando o posicionamento do narrador. O perfil mostra a trajetória de Artur e seu sucesso na vida profissional enquanto matemático. Essa é a face do sujeito Artur Avila que Salles propõe-se a retratar e, de fato, as informações que recebemos estão a serviço da construção de tal imagem.

Conforme esclarece Vilas Boas (2003, p. 14), “transmitir uma compreensão – ainda que abreviada e efêmera – sobre alguém é delicado” e “os perfis cumprem um papel importante que é exatamente gerar empatias”, ou seja, “a preocupação com a experiência do outro, a tendência a tentar sentir o que sentiria se estivesse nas mesmas situações e circunstâncias experimentadas pelo personagem”.

O maior mérito do texto, atribuímos à estrutura escolhida por Salles, mantendo

características e técnicas do jornalismo tradicional, mas inovando ao inserir reflexões e trabalhar de forma integrada não apenas o perfil de Artur Avila, mas o universo do qual o personagem faz parte, dando à narrativa maior fluidez a partir do uso de recursos do jornalismo narrativo.

A nosso ver, é principalmente pelo enfoque dado também à própria matemática que Salles consegue alcançar as qualidades dos perfis tidos por Vilas Boas (2003, p. 20) como mais atraentes, aqueles que “provocam reflexões sobre aspectos objetivos e subjetivos comuns à existência de todos nós”. Na visão do autor, “o que se pode realmente conservar na memória”, pois “o restante empalidece com o tempo, ou adquire aquele tom desbotado tipo das fotografias muito antigas”.

3.5. Santiago, personagem-título

No filme de Salles, as imagens dos personagens são constituídas a partir da seleção de trechos de sua própria fala, dos discursos do documentarista enquanto identidade do narrador e na posição de personagem presente em cena. Ouvimos ainda, em momentos pontuais, a voz de Márcia Ramalho, que faz parte da equipe de produção, mas que apenas passa orientações a Santiago.

Na construção da imagem do personagem-título, contamos com os trechos de entrevista selecionados para a montagem e as colocações do narrador a seu respeito. A partir da voz *over*, sabemos que ele trabalhou trinta anos para a família Salles, estando aposentado, já aos 80 anos, morando no Leblon, sozinho, sem o costume de receber visitas, cercado de seus livros e da obra de toda a sua vida, as trinta mil páginas de material que catalogou durante os anos, histórias que conseguiu reunir e considerava ser a sua companhia.

A caracterização do ex-mordomo é feita de forma humanizada, conforme os preceitos do jornalismo narrativo e a ideia de empatia posta por Vilas Boas (2003) enquanto base na concepção do gênero perfil. Santiago é retratado a partir de sua importância para Salles enquanto presença em suas lembranças e de seus irmãos. Somos apresentados à sua sensibilidade, memória, ficcionalização do mundo, amores e ódios imprevisíveis, vivendo em um universo próprio, deslocado da realidade que o cercava.

O próprio Santiago conta sobre sua primeira viagem à Itália, sua relação com as tias, a criação com os avós, o início do trabalho junto às classes mais abastadas, para as “*senhoras de la aristocracia* de Buenos Aires”. Em vários momentos, apesar da narração aparentemente

entusiasmada sobre a vida em meio à alta sociedade, a insatisfação com as condições de trabalho são postas pelo personagem.

Relata as jornadas desgastantes, a permanência na casa de seus patrões até aproximadamente onze da noite, quando era mordomo na capital argentina, que descreve como um trabalho “muito escravo”, assim como na casa da Gávea, quando, ao mencionar as festas que iam até às sete da manhã, diz rapidamente, ao final de um depoimento: “e io tenía que suportar todo eso...”.

Santiago comenta ainda sobre o fato de, por sua função, ter tratamento diferente dos demais empregados, comer a comida dos senhores, mas à parte, e das férias que precisou suspender, no dia do seu aniversário, por ter sido chamado ao trabalho. Apesar do relato de que o brinde dos convidados em sua homenagem deixou-o lisonjeado, tanto nesses fragmentos narrados, quanto em sua postura em cena, atendendo às ordens de Salles, ele demonstra subserviência.

A apresentação desse conflito, entre o deslumbre pela vida “aristocrática” e a função que desempenhava enquanto empregado, bem como a confusão de sentimentos do personagem diante disto, frente ao passado tão movimentado e o presente em solidão, torna ainda mais humana a imagem transmitida ao espectador.

O mesmo ocorre com o perfil do próprio Salles, com o distanciamento de seu ex-mordomo e a arrogância de suas colocações em vários momentos na condução da entrevista em contraponto com o discurso do narrador, que valoriza sua relação com Santiago, relatando suas lembranças, mostrando sua mudança de concepção e a admissão dos erros passados.

Nessa composição, a descrição do *status de vida* dos personagens, seus hábitos, costumes, comportamento, etc., técnica comum na prática do jornalismo narrativo, é também utilizada, mencionando-se detalhes. Por exemplo, a referência à entrega dos guardanapos embebidos em álcool e cânfora aos membros da equipe de produção do documentário quando chegaram ao apartamento, para que limpassem as mãos, no relato sobre sua solidão, ou o fato de mandar buscar em Paris as fitas vermelhas com as quais amarrava os conjuntos de páginas compiladas.

Tal recurso não se limita apenas à narração enquanto elemento isolado. A imagem é utilizada para reforçar o que está sendo posto pelo narrador. Um exemplo é o trecho sobre a casa da Gávea e o pai de João Moreira Salles: “Meu pai deu início à construção da casa em 1948. Ele era um homem de negócios e, mais tarde, foi embaixador e ministro. Era um homem público, e a casa refletia isso”.

Figura 6 – A casa da Gávea - imagens internas.



Fonte: composição a partir de *print screen* de *frames* do filme *Santiago*.

As imagens selecionadas remetem ao alto padrão de vida da família Moreira Salles, levam-nos a pensar na casa da Gávea, conforme relatado nas memórias de Santiago, em seus dias de grandes festas, a alta sociedade, os jantares. É interessante notar o destaque dado aos acontecimentos da vida social, que de fato parecem dar sentido à casa.

3.6. Santiago enquanto ponto-objeto

Santiago é narrado a partir do ponto de vista de João Moreira Salles que, como já vimos, é não apenas realizador do filme, com existência no mundo histórico, mas participa da diegese como narrador e personagem em diferentes tempos narrativos.

A imagem de Salles aparece na tela apenas uma vez, ao lado de Santiago, em um *frame* congelado das imagens gravadas em 1992 no qual está de costas para a câmera, um momento especular, em que o narrador apresenta a si mesmo em cena. Segundo a narração, seria uma das duas únicas imagens em que o documentarista foi filmado ao lado do ex-mordomo.

Figura 7 – Única imagem de Salles ao lado de Santiago utilizada no filme.



Fonte: *print screen* de *frame* do filme *Santiago*.

A cena imediatamente anterior à aparição dessa imagem é o final de uma sequência sobre a infância de Salles. Nos últimos momentos da narração, vemos na tela a porta de um elevador pela parte interna, o que causa no espectador a sensação de ter a mesma visão do narrador-personagem. Trata-se do elevador que leva ao apartamento de Santiago, informação fornecida a partir do que nos é mostrado na parte introdutória do documentário.

Já terminada a narração, no último segundo, podemos notar o braço de alguém, supostamente do documentarista, empurrando a porta do elevador e abrindo-a. O corte é feito antes que seja possível enxergar algo através dela. Dá-se também aqui a relação especular entre o narrador-personagem e a imagem do documentarista em cena.

Figura 8 – Elevador: a caminho do apartamento de Santiago.



Fonte: *print screen* de *frame* do filme *Santiago*.

Santiago é, portanto, estruturado de forma que o ponto-olhar não é exposto. Com exceção das imagens de Salles na sala e no elevador, não vemos o personagem que vê. O ponto-olhar, de acordo com Edward Branigan (2005, p. 252-253), é um ponto a partir do qual “o olhar estabelece um objeto fora do campo da câmera”, conceito que “implica a existência de um observador consciente de cujo ponto de vista podemos participar”. Tal ponto, ainda segundo o autor, não é estabelecido, por exemplo, quando inferimos o olhar a partir do diálogo ou o personagem está fora do quadro, como ocorre no documentário em análise. É através da voz extracampo de João Moreira Salles, durante as gravações em 1992, e da interação com Santiago, que inferimos o ponto-olhar de algumas cenas:

[JOÃO] Fala, Santiago, com calma. Fala do seu canto das madonas, fala pra mim.

[SANTIAGO] Olhar pra você e no pra lá?
 [JOÃO] Não, começa pra cá, depois você vai pra lá, vai.
 [SANTIAGO] No quero deixar passar este canto das madonas! No seja que las madonas cantam, sino que, donde elas están, están descansando. La prima madona é de Rafael Sanzio, Sanzio de Urbino. Gentile da Fabriano, Lippi e el gran Giotto... Giotto, El Grande. El monumento da pintura... como Bach, El monumento da música.
 [JOÃO] Corta!
 [MÁRCIA] Vai.
 [SANTIAGO] A vezes penso...
 [JOÃO] Santiago, vai de novo. Não vou cortar, não, vai de novo, vai. Encosta de novo, encosta. E não olha pra gente, não olha pra gente, não. Vai. Vai.

Nessa cena, a câmera posiciona-se em um ângulo distinto de onde está Salles, o que é perceptível pelas reações de Santiago e através da voz extracampo. No entanto, por esses mesmos indícios, notamos que em grande parte dos planos da entrevista feita com o ex-mordomo não está representado apenas o que é captado pelo olho da câmera, mas o ponto de vista do documentarista João Moreira Salles, que, por trás do equipamento de filmagem, assume a mesma posição de observação oferecida ao espectador.

Branigan (2005, p. 251) explica que um PPV (plano-ponto-de-vista), “um plano em que a câmera assume uma posição de um sujeito de modo a nos mostrar o que ele está vendo”, exige a presença ou consciência de um personagem. Não precisamos vê-lo, “embora seja necessário pelo menos entender, ou aceitar, que existe *alguma* consciência *em ação*” (BRANIGAN, 2005, p. 260, *grifos do autor*).

Na maior parte das imagens de Santiago, ele está de frente para câmera, portanto, considerando o ponto-olhar que inferimos pela voz fora de campo, diante do próprio Salles e de sua equipe. Nesses momentos, o ex-mordomo torna-se o que Branigan chama de ponto/objeto, ou seja, aquilo que é visto pelo personagem que detém o ponto de vista.

Santiago é orientado por diversas vezes, como no trecho citado, para que não olhe para câmera. Geralmente é mostrado sentado em um dos cômodos do apartamento. Quando aparece de pé, o próprio narrador registra a exceção, dizendo não saber por qual motivo pediu que falasse de flores nesta posição e olhando para a parede. Na captação das imagens da entrevista, Salles opta pelo uso de câmera fixa e os enquadramentos repetem-se várias vezes. Para Branigan, o uso de tal recurso confere “um alto grau de estabilidade narrativa”, servindo para “reestabelecer o tempo, o lugar e o que vimos” (BRANIGAN, 2005, p. 265).

Figura 9 – Santiago enquanto ponto objeto: apesar dos diversos ângulos, não temos acesso ao que ele vê.



Fonte: composição a partir de *print screen* de *frames* do filme *Santiago*.

Não temos visão a partir da perspectiva de Santiago, ou seja, vemos o ex-mordomo enquanto ponto-olhar, mas sem acesso ao ponto-objeto focado por ele. Mesmo quando não olha diretamente para a câmera, o local para o qual direciona seu olhar está encoberto ou escuro.

Na estrutura do documentário em estudo, não há PPV recíproco, que ocorre quando o objeto é uma pessoa e há alternância entre os pontos de vista. Claramente, não era proposta do filme qualquer tipo de enquadramento que fizesse esse registro ou documentasse a interação entre entrevistador e entrevistado, conforme se dá no chamado documentário participativo, a exemplo da obra de Eduardo Coutinho.

3.7. Os diferentes papéis de Salles

Apesar da *voz over*, em primeira pessoa, que conduz toda a narrativa, ser identificada na diegese com o sujeito-autor João Moreira Salles, os ouvidos mais atentos irão notar, ainda durante a exibição, a diferença de timbre entre a voz do documentarista, que ouvimos fora de quadro nas gravações do material bruto, feitas em 1992, e a que escutamos na narração. Tal percepção pode ser confirmada pelo espectador nos créditos do documentário, quando nos revelam de quem é a voz que ouvimos durante todo o filme. A voz é de Fernando Moreira Salles, irmão de João, opção dos realizadores que representa um dentre tantos elementos metaficcionalis presentes no documentário.

O conteúdo memorialista da narração, remetendo em diversos trechos à própria família, inclusive à relação entre os irmãos, aumenta o resultado ambíguo da escolha desta voz, que revela lembranças comuns ao documentarista, identidade assumida pelo narrador, e a seu irmão, intérprete do texto narrado:

[NARRADOR] [...] Tive vontade de voltar à casa, e por isso retomei o filme. Gostaria que essa história fosse de meus pais e também de meus irmãos, Pedro, Walter e Fernando. A memória de Santiago e da casa da Gávea é nossa. Minha mãe morreu alguns anos antes de Santiago. Meu pai morreu poucos anos depois. Meu irmão Fernando escreveu sobre nosso pai: “Dele, hoje, plantei as cinzas, virando a terra com meus irmãos. Será um dia pé de silêncio junto ao rio de minha infância”. E ainda: “No orvalho do jardim, cresce um pau-brasil. Pena, eu lá não brinco mais”.

A ambiguidade entre o “eu ficcional” e o “sujeito autoral” é própria da autoficção. “Confundindo as noções de verdade e ilusão, o autor destrói a capacidade do leitor de ‘cessar de descrever’ (KLINGER, 2006, p. 54) e, no contexto da obra em análise, também de “cessar de crer” em um narrador dúbio, que desvenda inverdades, apesar de colocar em dúvida suas próprias lembranças.

Diana Klinger (2006, p. 55, *grifos da autora*) concebe a autoficção como um discurso que “não está relacionado com um referente extratextual (como no caso da autobiografia), mas também não está completamente desligado dele. A autoficção participa da criação do *mito do escritor*, uma figura que se situa no interstício *entre* a ‘mentira’ e a ‘confissão”.

Embora o narrador de *Santiago* possua uma dimensão autobiográfica e utilize um tom confessional, a identidade do documentarista dentro do filme, como já posto, contamina-se de ficção e ele também se torna personagem. Toda representação de si já traz um grau de recriação do sujeito e o discurso autobiográfico baseado na memória, mesmo quando presume um pacto de autenticidade com o receptor, o que não se aplica ao documentário em análise, “foge das possibilidades de verificação”⁴⁸.

O personagem criado a partir da seleção e montagem, bricolagem de determinados elementos e exclusão de outros tantos, que é exposto para o público na tela, e o indivíduo completo, existente no mundo histórico, norteiam, portanto, uma distinção fundamental. O personagem documentado deve ser visto enquanto construção, fabricado a partir de escolhas.

Em texto teórico, João Moreira Salles (2005, p. 63) afirma que “para um documentarista, a realidade que interessa é aquela construída pela imaginação autoral, uma

⁴⁸ Discussão apontada por Klinger (2006, p. 43) a partir das reflexões de Philippe Lejeune (1975).

imaginação que se manifesta tanto no momento da filmagem como no processo posterior de montagem”. Também defende a definição de John Grierson de documentário enquanto “tratamento criativo da realidade”, destacando que “os documentários não pretendem reproduzir o real, mas falar sobre ele” (SALLES, 2005, p. 66). Para Nichols (2005, p. 30), “a ideia de representação é fundamental para o documentário” e “o ato de filmar altera a realidade que pretende representar” (p. 31).

Partindo da ideia de representação trazida pelo autor, voltamos ao texto de Salles que esclarece: “documentários não são exatamente sobre os outros, mas sobre *como* documentaristas mostram os outros. A representação de qualquer coisa é a criação de outra coisa. No caso, *essa outra coisa criada é um personagem*” (SALLES, 2005, p. 67, *grifos do autor*).

O documentarista aponta ainda um paradoxo do realizador do documentário em que reside o que chama de “a verdadeira questão do documentário” – a sua natureza ética: “potencialmente, os personagens são muitos, mas a pessoa filmada, não obstante suas contradições, é uma só” (SALLES, 2005, p. 68) e “o que nós documentaristas temos de lembrar o tempo todo é que a pessoa filmada possui uma vida independente do filme” (p. 70).

A partir dessa questão expressa por Salles, entendemos que se colocar no lugar de um personagem documentado, ou seja, documentar a si mesmo, é uma forma de também vivenciar, em outra posição, o que se passa com as pessoas que estiveram diante de sua câmera e transformaram-se em personagens moldados por ele a partir de escolhas de captação, roteiro e montagem.

Analisando o próprio documentário, é importante atentarmos para a necessária diferenciação existente entre as várias posições assumidas por Salles em seu filme. A narrativa tem caráter memorialista, sendo desenvolvida em *voz over* durante todo o tempo do documentário, em primeira pessoa. Nela, o narrador é autodiegético⁴⁹ e representa o documentarista no momento presente da narração, após a retomada do projeto de produção do filme, em 2005. É feita de maneira linear, dá-se em focalização fixa, na qual o ponto de vista se mantém (GENETTE, 1995, p. 187), e limitada⁵⁰ à consciência do narrador-personagem, conhecedor da história integral.

Além da distância temporal entre o passado da história e o presente da narração, as

⁴⁹ Modalidade em que o narrador é personagem central da história e narra os acontecimentos que vivenciou (Cf. Genette, 1995, p. 244; e Reis e Lopes, 1988, p. 118).

⁵⁰ Tal modalidade opõe-se à focalização onisciente, na qual o narrador está em uma posição de “transcendência em relação ao universo diegético”, tendo conhecimento praticamente ilimitado, excedendo o “âmbito de conhecimento de uma personagem da história e o ainda mais restrito domínio do exterior observado em *focalização externa*” (REIS; LOPES, 1988, p. 255, *grifo do autor*).

experiências autobiográficas são relatadas de uma posição de maturidade. Assim, evidencia-se um distanciamento afetivo, ético e moral, suficiente para permitir a análise crítica e o juízo de valor. A narração ulterior é a forma clássica e mais frequente da narrativa no passado, conforme nos explica Gérard Genette (1995). Em *Santiago*, podemos detectar três diferentes temporalidades e, conseqüentemente, três momentos diversos da vida do documentarista João Moreira Salles, permitindo identificarmos um eu-narrador e dois eus-personagem.

Enquanto personagem, Salles é o diretor na captação das imagens, em 1992, aparecendo apenas uma vez em cena, de costas. O próprio narrador identifica-se para o espectador como o documentarista que surge na tela: “Aqui eu apareço ao lado de Santiago. De todo o material, é uma das duas únicas imagens em que fui filmado ao lado dele. Foi feita por acaso”.

No entanto, podemos ouvi-lo, em voz *off*, extracampo, em diversas oportunidades conduzindo a entrevista com Santiago. Já na primeira aparição do personagem-título, nos minutos iniciais do filme, escutamos Salles no diálogo do ex-mordomo com a equipe de filmagem: “[SANTIAGO] Con este pequeno depoimento que voy a fazer con todo carinho... No se pode começar así? / [JOÃO] Não. / [MÁRCIA] Não, começa apresentando direto a cozinha”.

A narração prossegue em alternância com imagens da entrevista com Santiago e a voz de João Moreira Salles presente em cena, mas fora da tela. Tais aparições, com intervenções do documentarista, passam de eventuais, em grande parte do documentário, para bastante presentes no decorrer da projeção, alterando-se também, gradualmente, a entonação utilizada na condução das gravações.

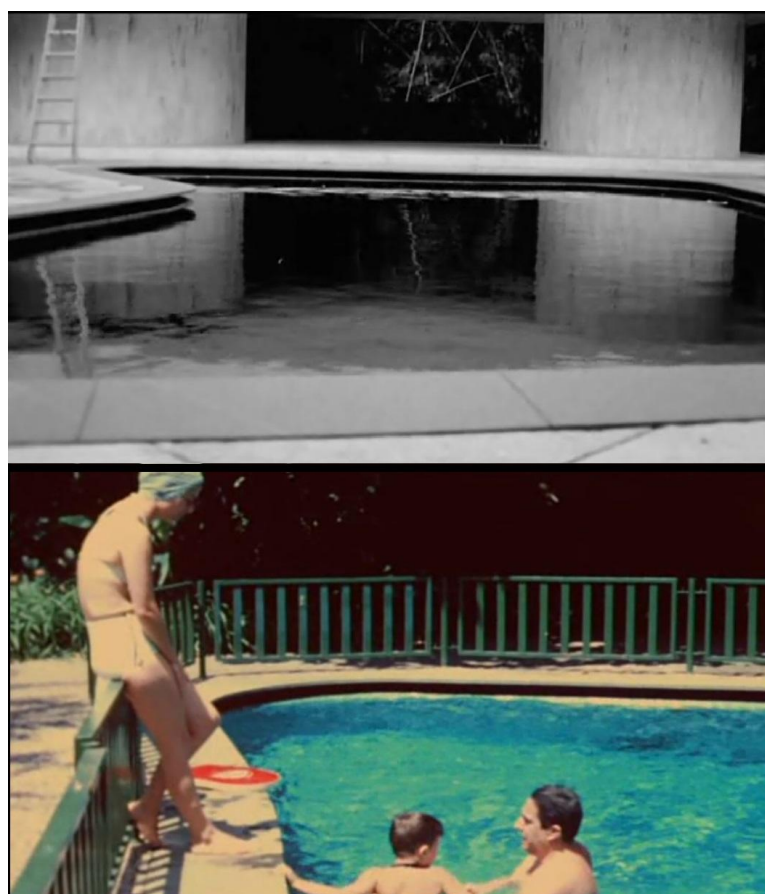
Essas duas identidades de Salles, no presente da narração e no presente da gravação da entrevista, são preponderantes. No entanto, em sequências nas quais acontecimentos da infância do documentarista são narrados em voz *over*, surge ainda outra identidade do diretor, o segundo eu-personagem, o João ainda menino, quando morava na casa da Gávea. Em uma delas, já mencionada anteriormente, na qual o narrador conta ter levantado no meio da noite ao ouvir Santiago tocando ao piano, não é o mordomo, mas Salles ainda criança que é posto no centro da ação narrativa.

Em outra sequência, a partir da montagem, presenciamos um momento de silenciamento do narrador, após falar de suas memórias afetivas, nas quais se confundem as lembranças de Santiago e da casa da Gávea onde viveu do dia de seu nascimento até mudar-se em 1982. Depois de vermos imagens da casa, ouvindo a narração sobre o pai do documentarista e sobre Santiago, que era “o senhor dos salões, a pessoa que lhes dava vida

nos dias de grandes jantares”, o narrador emudece diante da imagem da piscina, em preto e branco, conforme a estética escolhida por Salles para o filme. A música melancólica que ouvíamos também silencia e a piscina ganha vida e cor, com a inserção de uma imagem de arquivo da família do documentarista, os pais e os irmãos brincando na água, como se, por um momento, o narrador ficasse introspectivo, mergulhasse em suas próprias lembranças⁵¹.

Reafirmamos, contudo, que nenhuma dessas faces isoladamente constitui o indivíduo João Moreira Salles do universo extrafílmico. São representações, fragmentos selecionados e trabalhados a partir de uma intenção do realizador na construção de sua obra.

Figura 10 – Transição entre imagem da piscina gravada para o filme e imagens de arquivo da família Salles.



Fonte: composição a partir de *print screen* de *frames* do filme *Santiago*.

⁵¹ É interessante atentarmos para o fato de como uma mesma imagem pode ser polissêmica, encerrar sentidos vários, a partir da combinação com a narração. Se nessa passagem a piscina remete à lembrança, a um momento meditativo do narrador, mais à frente, em outro bloco fílmico, as imagens da piscina são usadas para levar o espectador a refletir sobre o poder de manipulação do cineasta por meio de suas escolhas durante as gravações e na ilha de edição, como pode ser visto no conteúdo deste trecho da narração, já citado em nosso trabalho: “[NARRADOR] Essa é a piscina de minha casa. Fiz vários planos iguais a esse. No terceiro deles, uma folha cai no fundo de quadro. Visto agora, treze anos depois, a folha me pareceu uma boa coincidência. Mas quais são as chances de, logo no *take* seguinte, outra folha cair no meio da piscina? E mais uma, exatamente no mesmo lugar? Neste dia ventava realmente? Ou a água da piscina foi agitada por uma mão fora de quadro?”.

4. ENTREVISTA, DIÁLOGO E TOM

Uma questão que se desdobra a partir da narração é o tom da narrativa, apontado por Davi Arrigucci Jr. (1998, p. 11) “enquanto atitude que pode compor a entonação da frase na narrativa oral, ou a ironia dramática, inscrita na história”. Marília Almeida (2012, p. 24) destaca que “o sentido do pensamento é a sua entonação”. Mikhail Bakhtin (2011, p. 391) afirma que o tom é “reflexo das relações entre homens no discurso, sua hierarquia social no discurso”, tendo um papel “excepcional”, apesar de ser “o aspecto menos estudado da vida do discurso”.

Partimos de *Artur tem um problema*, observando questões relativas à entrevista e à representação do diálogo para, em sequência, buscarmos compreender a estruturação do documentário *Santiago*. O exame do texto impresso já nos permite perceber marcas de entonação, apesar de o objeto cinematográfico, por nos fornecer o acesso à cena em som e imagem, potencializar a observação deste elemento tão caro a Bakhtin, que considera “a complexidade multiforme das manifestações de linguagem em situações sociais concretas” (STAM, 1992, p. 12), ou seja, em momentos de interação.

Para análise da entonação no perfil ensaístico escrito para a *piauí*, focamos, principalmente, as formas de introdução de falas das entrevistas feitas, ferramenta de coleta de dados fundamental utilizada para composição do material bruto necessário na construção do texto. Em especial os trechos de reflexão do próprio narrador sobre a ciência matemática revelam que Salles estudou diversos textos da área e traz informações destas leituras em um diálogo direto entre a instância narrativa e o leitor pressuposto.

De modo sintético, Cremilda Medina (1986, p. 14) classifica as entrevistas entre aquelas “cujo objetivo é espetacularizar o ser humano; e entrevistas que esboçam a intenção de compreendê-lo”. Entre os subgêneros do que chama de “entrevista de compreensão”, Medina (1986, p. 18, *grifo da autora*) inclui o “perfil humanizado”, que descreve como “uma entrevista aberta que mergulha no outro para *compreender* seus conceitos, valores, comportamentos, histórico de vida”.

No perfil de Artur Avila, Salles concentra-se especialmente em mostrá-lo enquanto matemático. Esse é o papel social, o recorte enquanto personagem, privilegiado no texto. Mesmo quando temos acesso a informações referentes à infância, à sua família, à sua esposa, são descrições feitas em função de compreendermos melhor *o matemático* Artur Avila, sua trajetória, seu cotidiano, seu modo de pensar.

O enfoque dado ao perfil reflete na escolha dos entrevistados para a composição do texto final, na ênfase e no espaço dado à fala de cada um e na forma de aproveitamento do conteúdo de tais vozes na composição narrativa. Exemplo disso é o uso pontual de referências e colocações da esposa de Avila, descrita apenas como “sua mulher, a economista Susan Schommer, uma moça gaúcha que faz pós-doutorado no Impa” (SALLES, 2010a, p. 36), com quem o matemático comprou seu apartamento no Leblon e dormia ao seu lado quando, em determinada madrugada, ele girava objetos matemáticos na cabeça ao retomar um problema de seis anos antes. São essas as informações sobre Susan Schommer que o narrador nos fornece.

Em outro momento do texto, tratando do modo de vida de Artur Avila, que seria “orientado para a eficiência”, o narrador nos diz que “com o passar dos anos, ele foi deixando quase tudo de lado para se preocupar apenas com sua mulher, com culinária [...], com informações políticas colhidas na internet e com matemática”. (SALLES, 2010a, p. 39).

A única vez que temos acesso à voz de Susan Schommer é quando ela se pronuncia sobre as estratégias de trabalho do marido: “sua mulher tem uma opinião clara a respeito: ‘Quanto mais o Artur trabalha, mais sorte ele tem’”. Segundo o narrador, Avila passa períodos longos de inatividade, ataca diversos problemas ao mesmo tempo e vez por outra afirma ter dado sorte, considerando que a ideia de resolução “lhe veio à toa, ou ele se embrenhou por um caminho improvável que desembocou numa solução” (SALLES, 2010a, p. 37).

Não há descrição física, de personalidade ou trejeitos, qualquer informação mais detalhada sobre Susan Schommer, diferentemente das descrições às quais temos acesso quando Salles refere-se a outros matemáticos que entrevistou para a composição do perfil. Consideramos importante registrar tal fato para demonstrar com maior clareza de que modo a escolha da linha narrativa, a opção a respeito de qual face do perfilado será explorada, interfere diretamente no aproveitamento do material coletado e na construção do texto.

Medina (1986) menciona balizas do jornalismo tradicional, a atualidade, a universalidade, a periodicidade e a legibilidade (devido à necessária difusão do conteúdo), às quais necessariamente estão atrelados não apenas a escolha da pauta, mas cada etapa, desde a condução da entrevista às definições relativas à construção textual. Para a autora, “no âmbito destas determinações há, no entanto, espaço para a criação artística de um diálogo” (MEDINA, 1986, p. 19).

Tratando especificamente do escritor, ao qual se refere como “artista”, a autora afirma que este

percebe muito bem a interpenetração de real e imaginário e lida como um bom maestro diante desses dois mundos que convivem na *realidade* do homem. O artista tem a sensibilidade aberta para perceber, se deixar contaminar pela aventura de seu personagem, e constrói ferramentas para transformá-la numa representação simbólica, o texto. (MEDINA, 1986, p. 43-44, *grifo da autora*).

Inspirando-se no trabalho do literato, o repórter, na construção do seu perfil, ao transpor sua entrevista, “há que investir, portanto, na percepção do real-imaginário tal como ele se manifesta no modo de ser e no modo de dizer de um entrevistado”, sendo necessário, “sem forçar com qualquer formalismo literário, [...] ter um bom repertório de saídas narrativas, por certo desenvolvidas pela arte, para tentar a *representação possível* do *Diálogo Possível* na comunicação coletiva”, considerando, inclusive, o real-imaginário do próprio entrevistador (MEDINA, 1986, p. 44, *grifos da autora*).

A percepção da autora sobre a entrevista no jornalismo aproxima-se das colocações de Eduardo Coutinho a respeito do modo como encara o que é dito nos depoimentos de seus personagens. Para o documentarista,

o que pode ser interessante pensar é que o real e o imaginário estão entrelaçados. Não existe um cinema de documentário que seja o real. Não estou preocupado se o cara que eu entrevisto está dizendo a verdade – ele conta sua experiência, que é a memória que tem hoje de toda a sua vida, com inserções do que ele leu, do que ele viu, do que ele ouviu; e que é uma verdade, ao mesmo tempo que é o imaginário. Não estou preocupado com a verdade pedestre das coisas, por isso a palavra dele me interessa. (COUTINHO, 2013b, p. 223).

Tanto a respeito do jornalismo quanto do cinema documentário há uma visão de que seriam canais de acesso privilegiado à realidade, ao veraz. Contudo, a necessidade de considerar a subjetividade presente nas falas dos entrevistados desconstrói a pretensão de acesso à verdade única. Coutinho (2013b, p. 229) pondera que

você só chega à verdade pelo imaginário, e nem é um problema de se chegar à verdade, são versões da verdade. Uma pessoa pode te dar um relato extraordinário da vida dela, um relato da história do Brasil que seja, que tem alguma coisa de verdade, e tem mil coisas que são inventadas; a pessoa se projeta no papel que não teve, e que a memória construiu. Mas não é completamente fictício, tem que ter uma base no real, para você subir ao imaginário e voltar.

Medina (1986, p. 43) ressalta que “ao lidar com o perfil humanizado, consciente ou inconscientemente se faz presente o imaginário, a subjetividade”, considerando, inclusive, que

no diálogo ideal, em que há boa interação com o entrevistador, uma conversa fluida, “o entrevistado passeia em atalhos, mergulha e aflora, finge e sonha e traduz seu sonho, avança e recua, perde-se no tempo e no espaço”. A partir da referência aos recursos utilizados nos textos literários, a autora propõe que “é possível representar um diálogo que foge à objetividade”.

Considerando o caráter ensaístico do perfil escrito por Salles, que dedica boa parte de seu texto às reflexões do narrador sobre a própria matemática, as vozes dos entrevistados estão fragmentadas, distribuídas por todo o texto. A entonação pode ser intuída pelo leitor a partir da descrição de detalhes da cena, de ações, das expressões de sentimento dos personagens no momento da enunciação ou mesmo pelo conteúdo das falas.

Durante a leitura, por já ter um repertório prévio pautado na própria vida, é possível ao leitor inferir o tom de desconfiança da aeromoça, diante do pedido de um copo de vinho, ao indagar sobre a idade de Artur em seu voo para Nova York⁵²; o desgosto e a irritação do matemático ao comentar sobre o conteúdo do filme *Gênio indomável*, pois, segundo Avila, em sua interpretação, o personagem não demonstra gostar de seu objeto de estudos⁵³; ou a forma como Carlos Gustavo Tamm Moreira, conhecido como Gugu, colega e colaborador de Artur, que relata o fato como uma anedota, usava os dezoito segundos a ele concedidos no programa eleitoral para apresentar-se ao público na ocasião em que se candidatou a vereador pelo PCB:

Acelerando a toada, ele metralhava: “Olá, eu sou o Gugu, candidato a vereador pelo Partidão com o número 21602. O meu trabalho vocês já conhecem: eu provei que as interseções estáveis de conjuntos de Cantor regulares são densas na região onde a soma das dimensões de Hausdorff é maior do que 1”. (SALLES, 2010a, p. 34-36).

Diante do texto escrito, é necessário, portanto, que o leitor imagine o modo de expressão de cada voz. Para auxiliar na percepção da entonação, utilizam-se também as marcações gráficas no texto, como as reticências ao final de uma frase inconclusa ou dita em tom pensativo, a exemplo da fala de Wellington Melo, orientador de Artur Avila:

Um jovem que acaba de chegar pode falar de igual para igual com gente já

⁵² “A aeromoça desconfiou: ‘Que idade você tem?’ Artur tinha 19 anos, com jeito de menos, e ficou sem o vinho. Era a sua primeira viagem profissional.” (SALLES, 2010a, p. 34).

⁵³ “Um dos poucos filmes recentes a que assisti foi *Gênio indomável*, de Gus Van Sant, no qual Matt Damon faz o papel de um prodígio matemático. Artur odiou: ‘O cara não gosta do objeto. Aquilo parecia uma disputa, quem resolve antes esse problema, quem resolve aquele. O sujeito podia estar estudando qualquer coisa, nada era específico. Nenhum matemático é assim. A gente estuda uma coisa porque gosta dela’, diz”. (SALLES, 2010a, p. 40).

estabelecida. Ou mais que isso: “Volta e meia, assombrado, eu percebia que o Lyubich e eu estávamos um pouco atrás do Artur”, lembra Melo. “Ele era tão jovem... Eu me esquecia disso e tomava um susto”. (SALLES, 2010a, p. 34).

O itálico é bastante utilizado por Salles, destacando palavras ditas com ênfase, presentes tanto na fala dos personagens quanto do narrador, que merecem destaque na leitura:

A única obrigação de Artur é produzir matemática. “Sou muito afastado das coisas concretas. Eu relutaria em dizer que o que eu faço *serve*.” No entanto, perguntas sobre a utilidade da pesquisa pura começam a aparecer na boca de funcionários do Estado. *O que você tem feito para melhorar o mundo? O que você tem feito pela economia?* “Existe uma pressão do governo francês. Sutil, mas está lá.” (SALLES, 2010a, p. 39, *grifos do autor*).

A onomatopeia é outro recurso presente na representação da fala, no caso, no depoimento do matemático Jean-Christophe Yoccoz:

Para explicar as características de Artur, Yoccoz retoma uma velha taxonomia de matemáticos: existem aqueles que constroem teorias e os que resolvem problemas. Artur é um resolvidor, segundo Yoccoz. “Ele tem o talento de um Jean Bourgain ou de um Terence Tao” - dois dos maiores matemáticos da atualidade – “que veem coisas que os outros não enxergam. Você tem um problema insuperável, eles olham e, *pumm!*, você chega do outro lado.” (SALLES, 2010a, p. 37).

A interação entre vozes é feita pelo narrador na costura do texto, por vezes, confrontando as falas de diferentes personagens, a exemplo do trecho abaixo sobre as aulas do matemático Nicolau Corção Saldanha, um dos primeiros professores de Artur Avila no Impa:

Nicolau é muito branco e tem um ar cansado, de quem dorme pouco. Sua fala é suave, algo etérea, e suas feições lembram as de um compositor romântico entregue a prelúdios. Quando Artur chegou ao Impa, foi um dos primeiros professores que encontrou. “A turma era enorme”, lembra Nicolau. “Sou conhecido por dar provas desafiadoras. As notas eram baixíssimas, mas a performance do Artur era extraordinária. Só percebi que ele existia por causa do desempenho, nem tenho certeza se ele assistia às aulas. Eu não me lembro dele lá. Ele nunca fez uma pergunta.”

Na sala do Impa que ocupa durante os meses que passa no Brasil, de bermuda, camiseta e sandália de dedo, seu uniforme quando está no Rio, Artur se recorda: “O nome do curso era ‘Análise da Reta’ e foi muito importante pra mim.” Até então, sua experiência matemática era vencer competições. O curso de Nicolau era bem mais do que isso. A cada aula ele era apresentado a ideias complexas, com as quais só era possível lidar revendo o modo de pensar. Nicolau permitia que os alunos levassem livros e anotações para as provas. Artur ia só com a caneta. “Eu só levava o que tinha

na cabeça”, diz, “porque as respostas não estavam nos livros. Essa era a coisa legal das provas do Nicolau: você tinha que ter uma *ideia*.” A nota para passar era três. “O Artur tirava doze, a nota máxima”, lembra Nicolau, “o segundo tirava sete; o terceiro, cinco.” Artur frequentava, sim, as aulas. Se não chamava atenção, é porque não abria a boca: “Eu era quieto porque queria ter muita certeza do que falar”, explica. “Leva tempo até ter meia-certeza, que é o mínimo pra fazer pesquisa.” (SALLES, 2010a, p. 39, *grifo do autor*).

As possíveis contradições de dados entre a fala do personagem e as percepções do narrador também resultam em ponderações que enriquecem o texto final:

Artur é o profissional consumado. Não tem prazer em escrever, mas sabe que a tarefa faz parte do trabalho. “Polir não é emocionante. Tenho trabalhos anunciados desde 2003 que não tive tempo de pôr no papel. No momento em que você resolve, o resto deixa de ser interessante. Quando perguntam, eu digo que a prova está no laptop”. A quantidade de artigos publicados atesta o contrário. Artur não só publica como se preocupa em escrever bem: “Eu preciso que o leitor se interesse pelo meu objeto. Essa é a minha função. Isso implica cuidado com a narrativa”. Nunca mais releu sua tese de doutorado “porque o estilo é pavoroso”. (SALLES, 2010a, p. 40).

A representação do diálogo entre entrevistador e entrevistado é utilizada por Salles, conforme já mencionado. Se reproduzirmos novamente as citações de dois trechos do perfil é por considerá-las apropriadas para pensarmos a forma de representação textual desses momentos de interação durante a entrevista. O primeiro deles retrata a negociação sobre a forma de escrita de um dado específico:

Artur começou a frequentar a instituição e, ainda no Santo Agostinho, iniciou o curso de mestrado, que concluiria junto com o segundo grau. (Ele pulou o curso regular da universidade). Há um bom tempo deixara de comparecer com assiduidade às aulas do colégio. Havendo uma frequência mínima para passar de ano, era o caso de perguntar sobre sua taxa de faltas. Artur pensou - mais do que a pergunta exigia. “Se eu escrever que você faltava a 50% das aulas, você achará estranho?” Ele olhou para os lados, tirou os óculos e coçou vigorosamente os olhos com o punho das mãos, gesto a que recorre toda vez que uma pergunta lhe parece trivial ou tediosa. “Não precisa ser rigoroso”, sugeri. Artur sorriu: “É difícil você me pedir para não ser rigoroso - 50% é um valor preciso. Diz que eu faltava de 30 a 50% das aulas”. (SALLES, 2010a, p. 38).

O segundo fragmento diz respeito a um questionamento feito por Artur Avila a João Moreira Salles:

Ao ouvir que eu estava lendo a autobiografia de Laurent Schwartz, um

catatau de 528 páginas, sugeriu, sem ironia: “Por que você não pega do meio, como eu faço?” Certa vez, usou a frase “O livro que eu li.” “O livro? Só um?” “O último foi em 2000, num avião. Comprei no aeroporto. Era aquele do Oscar Wilde...” *O Retrato de Dorian Gray*? “É. Peguei no meio, li um pouco, ficou meio misterioso, aí voltei pro início”. Não terminou. Não lê nem textos técnicos. Diz que seu método preferencial de estudo é a conversa. (SALLES, 2010a, p. 39).

Ambos são indicadores do modo de condução das entrevistas e da relação estabelecida entre entrevistador e entrevistado, que, nos parece, atinge o “contato humanizado” proposto por Medina (1986, p. 7). Esse contato, conforme demonstra a autora, parte de uma “personalidade dialógica do entrevistador”, que deve assumir um comportamento aberto, sabendo encaminhar seu questionário básico de pauta de modo a “desenvolver o encadeamento de perguntas, interferências, interrupções, reorientações no discurso do entrevistado” (MEDINA, 1986, p. 29).

Em relação ao documentário *Santiago*, objeto central de nossa pesquisa, observamos que o modo como Salles e sua equipe conduziram as entrevistas com o ex-mordomo difere-se dessa postura dialógica, que pode ser inferida na interação entre ele e Artur Avila. Fazemos tal ponderação a partir da leitura do perfil, das informações contidas na entrevista concedida por Salles a Fernando Bicudo (2011), por meio do material que temos acesso em tela e, mesmo, de informações dos próprios realizadores em consulta à faixa comentada do DVD.

Se partirmos apenas do material bruto de 1992, ou seja, da relação estabelecida entre Salles e Santiago durante as filmagens, poderíamos inserir a entrevista na primeira forma de classificação proposta por Medina (1986, p. 14), a que se propõe a “espetacularizar o ser humano”, feita sem a intenção real de compreender o personagem.

Contudo, o documentário de Salles, por sua complexidade, requer a observância de diversos fatores, não podendo ser resumido a tal perspectiva e demonstrando ter rendimento para o desenvolvimento de uma análise a partir da entonação. Consideramos que “o tom não é determinado pelo conteúdo concreto do enunciado ou pelas vivências do falante, mas pela relação do falante com a pessoa do interlocutor” (BAKHTIN, 2011, p. 391).

Para isso, observamos a forma de condução das entrevistas; as opções de montagem, refletindo sobre o material ao qual temos acesso na concepção final do filme; bem como o ordenamento e o vínculo estabelecido entre o texto da narração e os fragmentos da entrevista realizada. A interação entre documentarista e personagem documentado é, inclusive, uma das questões abordadas no filme *Santiago* enquanto via de discussão sobre o próprio gênero.

Partindo do uso da entrevista na produção jornalística, Cremilda Medina (1986, p. 6) alerta sobre a impossibilidade de estabelecimento de um diálogo quando a relação entre entrevistador e entrevistado resume-se à técnica para obtenção de respostas pré-pautadas por um questionário estanque, “motivada por um entrevistador também fixado em suas ideias preestabelecidas [...] ou no autoritarismo impositivo”.

Tal descrição pode ser aplicada à postura adotada por João Moreira Salles e sua equipe na condução das entrevistas com Santiago. Conforme ocorreria, de acordo com Medina, em entrevistas que partam de um “*script* pré-montado”, há “pouca margem para o entrevistado decidir qual o rumo de seu pensamento ou seu comportamento” e, na adoção de tal postura pelo entrevistador, “o que menos interessa é o *modo de ser* e o *modo de dizer daquela pessoa*” (MEDINA, 1986, p. 7, *grifos da autora*).

Como o próprio documentarista admite na faixa comentada do DVD, diante do material bruto, no início da edição, “Santiago era objeto do filme, não sujeito do filme”. Através dos comentários dos realizadores, ficamos sabendo que foi Livia Serpa quem atentou para isto, observando que na primeira sequência montada por Salles a voz de Santiago, por uma opção de edição, ia baixando gradualmente, e esta, conta ainda Serpa, para o diretor, não era agradável aos ouvidos, pois o ex-mordomo “se interrompia muitas vezes, não era claro nem objetivo nas respostas”.

Montar o filme de acordo com essa linha inicial, para Serpa, era fazer o mesmo filme de 1992, e, segundo ela, sentia falta de ver Santiago falar sem interrompê-lo, de ouvir suas histórias, postura aceita por Salles a partir de sua intervenção.

[JOÃO MOREIRA SALLES] E aí, a partir daí, vamos ver se de fato o Santiago é tão... a fala do Santiago é tão cacete quanto eu imaginei que era e... a palavra é dura aqui, mas foi essa a sensação que eu tive em 92, eu só ouvia, digamos assim, a música da fala dele, uma música monocórdia, eu só ouvia essa música, eu não ouvia a fala em si e hoje a fala dele se alterna com comentário, tem esse equilíbrio, mas era essencial ouvir o Santiago e a Livia foi fundamental nesse aspecto (informação verbal)⁵⁴.

É por meio de tal percepção que o documentário ganha em complexidade, pois apesar da forma como a entrevista foi conduzida, diante do novo olhar sobre o material bruto, já no trabalho de montagem, há um esforço dos realizadores para que Santiago seja ouvido, resultando em um afastamento da espetacularização e uma aproximação da tentativa de

⁵⁴ Ver faixa comentada disponível nos extras do DVD do filme *Santiago*.

compreensão do sujeito por meio da inserção de sequências que ficariam fora do filme, partindo de uma concepção tradicional.

Na montagem final, abandona-se a visão que Salles tinha em 1992, em parte atribuída por ele à questão técnica da quantidade de rolos de negativo para a filmagem, resultando, portanto, em pressão devido ao tempo limitado para gravação. Deixar as amarras relativas ao tempo e ao espaço mostrou-se algo fundamental para o exercício da liberdade criativa, como visto, de modo análogo, na comparação entre o que é feito no jornalismo tradicional e no exercício do jornalismo narrativo.

No âmbito do documentário, Eduardo Coutinho, ao tratar da relação que busca estabelecer com os seus personagens, comenta sua opção pela filmagem em vídeo como recurso que lhe permitiria de fato contar histórias de vida sem se preocupar em ser econômico, como ocorre no uso da gravação em negativo, não tendo que conduzir o documentário como se faz comumente, conversando antes com o entrevistado e fazendo perguntas bastante diretas.

Não me interessa o plano curto. Eu quero a dimensão temporal das coisas. Às vezes uma pessoa fala, e é cinco, três minutos, e é isso mesmo. Tem uma densidade, tem progressão, ela hesita, volta para trás. Isso é inadmissível na televisão. As pessoas têm um tempo, têm uma memória, têm um passado, mas para isso vir à tona tem uma temporalidade, que precisa estar nos planos, na edição. Essa dimensão do tempo está no conteúdo e na forma, na memória e no plano. Por isso a televisão não me interessa, ela vive do presente puro. (COUTINHO, 2013b, p. 225-226).

No documentário em análise, duas vozes são predominantes: a de Santiago, personagem-título, e a do narrador, Fernando Moreira Salles, identificado na diegese como o documentarista João Moreira Salles no tempo presente, após o término da montagem da versão definitiva do filme. A terceira voz que possui importância para nossa análise é a do documentarista no momento das gravações, em 1992, som extracampo que aponta sua interação com o personagem entrevistado. Uma quarta voz, a de Márcia Ramalho, da equipe de produção, também tem relevância na construção fílmica por reforçar a postura adotada por Salles na condução das entrevistas.

Referindo-se à narração no cinema documentário, Robert Stam (1992, p. 63) observa que “a voz do narrador, acompanhando a imagem, assume entonações de dominação e onisciência”. Ainda segundo o autor:

essa voz fala de outros, mas nunca dela mesma. Protegida pelo estúdio, fala numa cadência regular e homogênea, enquanto as pessoas falam

hesitantemente, em som direto. Falam delas próprias na primeira pessoa, buscando as palavras, enquanto a voz fala delas com segurança, na terceira pessoa. O narrador torna-se a voz do conhecimento generalizante, enquanto os ‘narrados’ são a voz da experiência que não discrimina. O narrador traduz as ‘palavras alheias’ para a linguagem impessoal da verdade objetiva. Os ‘narrados’ fornecem provas para as generalizações do narrador; na confusão de suas palavras, este encontra a chave para o sentido profundo de seu discurso. (STAM, 1992, p. 63-64).

Apesar de o autor tratar aqui do estilo de narração no documentário clássico, que se diferencia completamente do que é feito por João Moreira Salles na montagem final de *Santiago*, em que o narrador é em primeira pessoa e fala de si, ainda há, na narração que ouvimos em *voz over*, traços desta descrição feita por Stam (1992). Contudo, isso assume um viés diferente na composição do filme a partir do conteúdo do texto narrado, do contraponto com as vozes que escutamos em cena, inclusive despertando o espectador para a possibilidade de manipulação através dos artifícios disponíveis na montagem fílmica e da postura adotada pelo realizador.

A voz do narrador denota melancolia, mas se mantém sem grandes variações tonais no decorrer de todo o filme, constituindo-se por uma fala correta, pausada, de certo modo, solene e monocórdia. Por sua vez, as intervenções do diretor em cena, que ouvimos extracampo, são bastante diretas, totalmente discrepantes, havendo secura, rispidez em diversas ocasiões nas quais interage com Santiago.

A montagem final do documentário *Santiago*, na qual temos acesso à postura do diretor durante as filmagens, permite uma aproximação com a perspectiva adotada por Coutinho (2013a, p. 16) na concepção de seus filmes, segundo o qual “o improvisado, o acaso, a relação amigável, às vezes conflituosa, entre os conversadores dispostos, em tese, dos dois lados da câmera” seria “o alimento essencial do documentário”.

O documentarista considera fundamental a inclusão das perguntas feitas pelo entrevistador “como demonstrativos de uma voz que vem de fora, é algo que provoca e que gera um confronto. Tal confronto é uma coisa complicada porque vai gerar um diálogo produtivo, em que há, de alguma forma, uma troca” (COUTINHO, 2013a, p. 22).

Coutinho (2013a, p. 22) refere-se ainda à condição de assimetria do diálogo entre o cineasta e o personagem documentado, mesmo que este seja um de “seus pares sociais” devido ao poder dado pela câmera, sendo possível compensar tal desequilíbrio, em sua opinião, “de uma forma correta, incluindo essa assimetria relativa no produto [...]. Por isso falo que esse microfone pertence aos dois lados, o diálogo é entre os dois lados, deve aparecer, inclusive, em seus momentos críticos”.

João Moreira Salles alcança, portanto, na concepção final de seu documentário, a caracterização apontada, e adotada, por Eduardo Coutinho, que é diferente da perspectiva a partir da qual filmou *Santiago* e tentou montar o documentário da primeira vez. Antes, Salles partia de uma concepção difundida entre documentaristas que pretendiam, “no filme, dar a aparência de que só havia uma fala do interlocutor, sem ser provocado”, o que Coutinho diz achar absurdo, pois, na sua opinião, “o único interesse do filme documentário que trabalha com som direto, com pessoas vivas, não com natureza-morta, é um diálogo, e esse diálogo tem que estar presente no filme” (COUTINHO, 2013a, p. 21-22).

A respeito da entonação, em determinados momentos do documentário *Santiago*, observamos na narração algumas alterações que nos parecem relevantes, a exemplo da sequência em que o narrador descreve o encontro entre Salles, ainda menino, e Santiago. Percebemos no tom do narrador a intenção de transmitir a postura de cada personagem envolvido na cena, tanto o espanto da criança diante do traje vestido por Santiago (“Por que essa roupa, Santiago?”) quanto a resposta em tom de aconselhamento (“Porque é Beethoven, meu filho.”), que nos permitiria identificar a tentativa de transmitir “uma certa noção de respeito”.

A alteração de entonação também é perceptível no trecho abaixo, durante a transmissão de imagens nas quais Santiago toca castanholas e dança:

[NARRADOR] Santiago gostava de dançar. Uma das boas lembranças que eu e meus irmãos guardamos da nossa infância é Santiago tocando castanholas ao som de uma música que nós não conhecíamos, mas que certamente não era espanhola. *Nunca nos esqueceremos disso. (grifo nosso).*

A última frase dita, que ganha ênfase através de pronúncia pausada, constitui um dos poucos momentos em que há demonstração mais evidente de uma emoção por parte do narrador, que é geralmente contida. O uso do plural na descrição dessa memória concede ainda maior valor à enunciação por indicar tratar-se de uma recordação comum aos irmãos: Fernando, sujeito-narrador real, e a João, identidade atribuída a este narrador.

Enquanto metanarrador, Santiago mostra-se bastante eloquente, expressivo, demonstrando claramente emoções distintas nos diversos momentos de gravação. É perceptível certa ansiedade de sua parte quando perde o fio do que está contando e parece não saber o que dizer a seguir, sendo auxiliado por algo dito pela produção.

Figura 11 – Santiago tenta compreender as instruções da equipe de produção.



Fonte: *print screen de frame* do filme *Santiago*.

A primeira referência que temos a vozes diegéticas, excetuando a narração em *voz over*, ocorre em um momento no qual ficamos alguns minutos diante da tela preta. Sem acesso à imagem, ouvimos Santiago perguntando se pode começar seu depoimento e apresenta uma sugestão de fala inicial, rechaçada por João Moreira Salles, voz que ouvimos juntamente com a de Márcia Ramalho e de um assistente de produção. Márcia orienta o personagem a aguardar e começar mostrando a cozinha. É quando temos acesso à primeira imagem do personagem-título.

[NARRADOR] Este é o primeiro plano do filme.
[SANTIAGO] Se podia começar, Márcia?
[MÁRCIA] Peraí. Peraí
[SANTIAGO] Con este pequeno depoimento que voy a fazer con todo carinho... No se pode começar así?
[JOÃO] Não.
[MÁRCIA] Não, começa apresentando direto a cozinha.
[ASSISTENTE] Pode ir, João?
[JOÃO] Som. Câmera.
[ASSISTENTE] Rodando.
[ASSISTENTE] Cozinha, *take* 1, rolo 1
[MÁRCIA] Santiago, apresenta pra gente a cozinha.
[SANTIAGO] Bom, aqui estamos, estoy en mi cozinha, con mi máquina Remington, mia velha metralhadora donde durante quarenta anos escrevi, bati todos mis abortos mentales... [...]

Nas primeiras respostas às questões apresentadas por Márcia Ramalho, Santiago mostra-se tranquilo, demonstra calma na voz, e assim segue até a interrupção de cena pela entrada da fala do narrador e das imagens do primeiro roteiro de montagem. Santiago é muito expressivo e gesticula bastante, exemplificando o que diz, chegando a simular ajeitar a

gravata ao contar como fazia diante dos mármore pretos do cemitério.

Eduardo Coutinho (2013c, p. 179), ao esclarecer o motivo por praticamente não utilizar *off* em seus documentários, ressalta que “se uma pessoa conta algo que é importante, tudo tem que ser visto na cara dela”, afirmando que, na sua concepção, “tudo que é dito é expresso pelo corpo humano, que é basicamente composto pelo movimento dos braços e do rosto”.

A forma tão própria de Santiago expressar-se, em uma língua que não pode ser identificada nem como espanhol puramente nem português em sua totalidade, é um exemplo da percepção bakhtiniana da linguagem enquanto elemento vivo, “criação coletiva, parte de um diálogo cumulativo entre o ‘eu’ e o outro, entre muitos ‘eus’ e muitos outros” (STAM, 1992, p. 12).

O narrador, por sua vez, no tom habitual, descreve questões a respeito do documentário não realizado anos antes, e apresenta a única sequência que restou da montagem de 1992, que exerce também a função de contraponto enquanto exemplo de forma tradicional da montagem documental. Com a inserção de imagens ilustrativas em alternância com as falas do personagem, vemos o modo desvolto com que Santiago conta suas histórias.

O fragmento breve da montagem de 1992 ao qual temos acesso, no entanto, não é composto apenas de imagens fixas de Santiago com áudio direto, como se dá na versão final. A fala do ex-mordomo surge também em *voz over*, pois enquanto o ouvimos falar, vemos na tela imagens dele próprio, mas em situações distintas, que não correspondem ao momento da enunciação ou mesmo a uma reconstituição do que é narrado.

Ouvimos sua voz e temos acesso a imagens em fundo preto de um *close up* em que ele cobre o rosto com as mãos, em uma expressão aflitiva⁵⁵ e, posteriormente, a uma imagem sua em pé, na sala do próprio apartamento, tocando castanholas. O áudio de seu depoimento segue sem interrupção durante a exibição das imagens referidas até termos novamente acesso à entrevista. O trecho identificado pelo narrador como o primeiro *take* dois da filmagem é um exemplo claro da percepção do diretor a respeito da importância da entonação e da necessária transmissão de veracidade do que está sendo mostrado na tela.

No primeiro *take*, Santiago, atendendo a um pedido do diretor, fala de sua infância, e comenta sobre as orações em latim que aprendeu com a avó piemontesa, repetindo uma delas, mas pronunciando as palavras rapidamente. Ainda durante a enunciação da oração, ouvimos a

⁵⁵ Ver: Figura 2 - *Close up* de Santiago, reproduzida na página 65 deste trabalho.

voz do diretor fora de quadro: “Corta!”. Na sequência, ficamos sabendo o motivo da interrupção:

[NARRADOR] Aqui, eu interrompo Santiago. Uma das minhas memórias de infância é Santiago rezando em latim. Aquilo sempre me pareceu bonito e solene. Peço a ele que se concentre, de mãos postas, e retome a reza, repetindo o que já disse. É o primeiro *take* 2 da filmagem.

João Moreira Salles não buscava registrar o que o personagem tinha a dizer, mas resgatar o Santiago das memórias de sua infância. Suas intervenções, que ouvimos extracampo, não são apenas reflexos de uma pauta com a indicação dos assuntos sobre os quais seu ex-mordomo deve discorrer, mas, também, alguns conteúdos de fala já predefinidos.

Figura 12 – Santiago atende ao pedido de Salles e repete a oração de mãos postas.



Fonte: *print screen* de *frame* do filme *Santiago*.

O direcionamento do discurso do personagem ocorre em diversos momentos, a exemplo de quando Santiago fala dos arranjos florais que fazia na casa da Gávea – “[JOÃO] Você buscava perfeição nos seus arranjos de flor? [SANTIAGO] Cuasi. [JOÃO] Fala. Fala isso pra gente. [SANTIAGO] Cuasi. Agora, mis arranjos de flores eran cuasi perfeitos, pero nunca era perfeito porque sempre faltava una flor ou una folha”.

Em outra cena, o diretor induz Santiago a falar que seu apartamento representaria um túmulo: “[JOÃO] E isso aqui é um túmulo pra você, Santiago? [SANTIAGO] Ah, sí. [JOÃO] Fala. [SANTIAGO] El túmulo? Sí. Todo eso é un túmulo para mí, no? Un túmulo alegre! Cheio de vida, apesar que tenho toneladas de cinza... Tem cheiro de queimado aí? [JOÃO] Fala. Continua a falar.”

Um dos trechos mais eloquentes a este respeito é a cena em que Salles direciona a

resposta de Santiago para que ele diga que “se espanta” com sua própria memória.

[SANTIAGO] A veces penso...

[JOÃO] Santiago, vai de novo. Não vou cortar, não, vai de novo, vai. Encosta de novo, encosta. E não olha pra gente, não olha pra gente, não. Vai. Vai.

[SANTIAGO] A veces penso... lo mesmo me assombro de esa memória que tengo a mi edad, cási podía dizer una memória prodigiosa.[...]

[JOÃO] Santiago, fala da memória, do teu espanto com a memória.

[SANTIAGO] Memória... Mi memória querida, que me acompaña... [...]

[JOÃO] E te espanta, essa memória?

[SANTIAGO] No, no me espanta... No me espanta porque cuasi toda mi vida foi una cosa muy bonita...

[JOÃO] Não, não, digo, te espanta o fato de ter essa memória...

[SANTIAGO] No, la memória... Todos los casos que tive na vida, io no posso espantar-me porque todas foram cosas muy bonitas. Ingratas, muy pocas.

[JOÃO] Não, eu devo estar usando a palavra errada... O que digo é o seguinte: te surpreende você ter tanta memória nessa idade?

[SANTIAGO] Sí, me sorprende, me chama la atención, porque nosotros, toda mi familia, mis tios-avós, mis avós, esas cosas, que tinham 55, 60 anos, já cási no tinham memória. [...] Eso foi un prêmio, un prêmio de la Divina Providência...

Stop!

Nota-se que o personagem esforça-se para compreender o que documentarista deseja que ele diga. Ao concluir a fala, gesticula para a câmera, para equipe de filmagem, sinalizando como forma de ratificar que sua resposta foi satisfatória. Sua expressão final, no momento em que diz “Stop!”, aparenta certo enfado, perceptível também em outra sequência, já no final do filme, quando o diretor orienta que faça uma oração:

[JOÃO] Não, está rodando.

[SANTIAGO] Cabeza embaixo, no?

[JOÃO] É. Eu só quero que você fale "Requiescat in pace, amen", mas pensa um pouquinho antes de levantar, pensa na sua avó, na minha mãe...

[SANTIAGO] Sí, io penso, io penso nisso, sí... Que ela me acompaña, su espíritu...

Requiem in pace... domina eis, Domine... in perpetua luceat Dei, requiem in pace, amen. Aí eu disse duas vezes aí.

As últimas palavras de Santiago, “aí eu disse duas vezes aí”, no contexto em que são pronunciadas, justificam-se pela quantidade de repetições da mesma cena. Além do fragmento acima transcrito, em que, no filme, temos acesso ao som direto de sua fala, observamos Santiago, pouco antes, sem o ouvir, apenas vendo sua imagem, repetindo várias vezes essas mesmas palavras, enquanto ouvimos o narrador em *voz over* falando sobre a relação de patrão

e empregado que justificaria o desconforto do ex-mordomo, vínculo que, assim compreendemos, soma-se ao de documentarista e personagem documentado.

Em um trecho da narração, há referência a um pensamento do cineasta Werner Herzog, sobre a beleza de um plano estar no que é resto, “no que acontece fortuitamente antes ou depois da ação”, destacando “as esperas, o tempo morto, os momentos em que quase nada acontece”. Ainda segundo o narrador, “talvez o mais revelador seja aquilo que se diz a um personagem antes de toda ação, e que seria, para sempre, o segredo do filme”. É a mesma percepção de Coutinho (2013b, p. 230) ao afirmar que “o silêncio depois de uma fala é a coisa mais linda que tem”.

Se é importante termos acesso ao que é dito ao personagem pela equipe de produção antes de sua fala para que possamos nos dar conta do modo como a entrevista foi conduzida, as sutis colocações finais do personagem, que estariam, portanto, após as respostas, são relevantes enquanto expressões de Santiago que vão além do que lhe é pedido, portanto, permitindo que tenhamos acesso mais direto ao seu próprio discurso.

[JOÃO] Santiago, descreve a casa num dia de festa, como ela ficava, descreve os salões, as flores, a música, os vestidos...

[SANTIAGO] La casa... la casa da Gávea. Nel principio quando cheguei, mi imaginación fazia desta casa o Palazzo Pitti. Solamente que lhe faltavam dois andares, no?, porque el palácio tem três andares. Las festas, durante tantos afins, las festas, las alegrías, los arranjos de flores, los huéspedes distintos, nobles e no nobles, aristocráticos, sobretudo los grandes jantares que davam naquele salón enorme — el salón del piano —, donde se botavam cantidad de mesinhas con sessenta personas sentadas e donde vinte, vinte e cinco garçons serviam esas pessoas, e ao terminar de jantar, entonces vinha la orquesta, tiravam todas aquelas mesas e dançavam cem, duzentas pessoas (eso no tempo de Lacerda), hasta las sete de la manhã (e io tenía que suportar todo eso...).

Nessa cena, percebemos que Santiago começa a falar da casa da Gávea com entusiasmo, inclusive, descrevendo fabulações suas, como o fato de sentir-se no Palazzo Pitti, em Florença. Em vários momentos do documentário, o ex-mordomo demonstra satisfação ao contar suas histórias, especialmente ao falar de suas fichas, copiadas e conservadas por tantos anos, mostrando-se orgulhoso do trabalho de compilação que realizou. Observamos o mesmo quando ele dança e toca suas castanholas, pois a execução de tal atividade parece ser para ele bastante prazerosa: “[SANTIAGO] Ya viene, ahora una abraçadinha... [SANTIAGO] Que lindo!”

Figura 13 – Santiago fala com carinho das fichas que reuniu por três décadas.



Fonte: *print screen* de *frame* do filme *Santiago*.

Contudo, voltando ao trecho citado sobre a casa da Gávea, suas palavras finais, “io tenía que suportar todo eso...”, referindo-se às atividades como empregado da casa nos dias de festas, contradizem a imagem de satisfação plena em relação ao trabalho.

Além do encantamento do ex-mordomo com essa vida que não era de fato a sua, e as indicações de descontentamento, a observação do conteúdo das falas de Santiago demonstra sua subserviência, seja no relato de fatos da época em que trabalhava para a família, a exemplo de quando conta sobre o cancelamento de uma viagem de férias, indo trabalhar no dia do seu aniversário devido à realização de um jantar importante, ou no modo como se refere aos antigos patrões, mencionando-os como “el señor embaixador” e “a senhora”. As formas de tratamento utilizadas por Santiago reforçam a concepção presente nos estudos de Bakhtin sobre as entonações sociais e a importância do *lócus*, do lugar de onde vemos o outro.

Quando contemplo um homem situado fora de mim e à minha frente, nossos horizontes concretos, tais como são efetivamente vividos por nós dois, não coincidem. [...] Quando estamos nos olhando, dois mundos diferentes se refletem na pupila dos nossos olhos. [...] Esse *excedente* constante de minha visão e de meu conhecimento a respeito do outro, é condicionado pelo lugar que sou o único a ocupar no mundo: neste lugar, neste instante preciso, num conjunto de dadas circunstâncias — todos os outros se situam fora de mim. [...] O excedente de minha visão, com relação ao outro, instaura uma esfera particular da minha atividade, isto é, um conjunto de atos internos ou externos que só eu posso pré-formar a respeito desse outro e que o completam justamente onde ele não pode completar-se. (BAKHTIN, 2011, p. 21-22, *grifo do autor*).

Ao acompanhar a faixa comentada do DVD, ficamos sabendo por João Moreira Salles

que Santiago havia sido orientado a não mencionar seu nome ou os de seus pais. No entanto, em dois momentos da gravação da entrevista, que em uma montagem nos moldes do documentário tradicional não fariam parte da versão final do filme, Santiago refere-se ao documentarista que viu crescer como “Joãozinho”.

Na primeira ocasião, conforme introduz o texto da narração em *voz over*, tendo acesso apenas à captação de som, acompanhamos, diante da tela escura, o momento em que o ex-mordomo de Salles teria pedido para falar de algo que lhe era íntimo, mas o documentarista não ligou a câmera:

[SANTIAGO] Ahora poderia agregar este pequeno... Escucha, Joãozinho. Joãozinho...
 [JOÃO] Eu vou fazer ainda uma última coisa que a gente...
 [SANTIAGO] Pero hay también... hay también un pequeno sonet... de esos pequenos... errh... que é muy simpático... Que io pertenezco a un grupo... a un núcleo de seres malditos...
 [JOÃO] Não, isso não precisa.
 [SANTIAGO] No? No precisa.

A segunda menção a Salles ocorre na sequência, e o documentarista orienta Santiago para que a fala seja repetida sem referência ao seu nome:

[JOÃO] Esse lado a gente não vai... Conta a história rápida do embalsamador, do jardineiro, do jornaleiro lá embaixo, que perguntou quem éramos nós...
 [SANTIAGO] Ah! Quando... Bueno, que engraçado... Porque ahora eu senti tanta satisfacción, tanta, tanta alegria que Joãozinho, maravilhoso Joãozinho Moreira Salles...
 [JOÃO] Fala de novo sem citar meu nome, vai lá, vai. Conta a história logo que a gente tá com pouco filme.
 [SANTIAGO] Tá.
 [JOÃO] Não, não, pode ir. Vai!
 [SANTIAGO] É engraçado, porque estos dias que...
 [ASSISTENTE] Claquete!
 [SANTIAGO] Estos dias en que eu fiz este pequeno depoimento... Una manava de la semana pasada io descí, el jornaleiro, que es amigo meu, me pregunto: “Santiago, por que todo eso?... Me disseram que en teu apartamento... Que están fazendo? Película?” Digo: “Están preparando mi embalsamento, me van a embalsamar, están preparando todas las cosas...” Vocês dicen “embalsamar” ou “empalhar”? La misma cosa? C’est la même chose, non? c’est tout.
 [ASSISTENTE] Claquete!

A última orientação dada por Salles, para que Santiago conte a história rapidamente, é seguida à risca, resultando em uma fala bastante apressada. Santiago, numa visão geral, atende sempre às orientações da equipe. Há, contudo, uma passagem do filme em que o

mordomo, rompendo o padrão de comportamento que apresenta na interação com a produção, argumenta com Salles sobre um detalhe na condução da filmagem.

Referimo-nos à cena gravada no quarto do ex-mordomo, quando Santiago fala das fichas que passou mais de trinta anos catalogando e da importância simbólica do relógio fixado na parede que com suas badaladas, de certo modo, ajudaria a manter vivos os personagens daqueles escritos.

[MÁRCIA] Fala, fala deles.

[SANTIAGO] Paro el relógio? No sé se paro el...

[JOÃO] Não, não, fala deles.

[SANTIAGO] Paro el relógio?

[JOÃO] Não, não, deixa rolar...

[SANTIAGO] Pero después no vai tocar más!

[JOÃO] Vai, vai tocar... Pode ir.

[SANTIAGO] Se no está filmando...

[JOÃO] A gente está filmando, vai!

[SANTIAGO] Ah, está filmando?! Oh, meu D... Son seis mil años. Son personagens maravilhosos. Los houve crueles, mas los houve santos de verdad que fizeram muito bem para humanidad, e por eso me pregunto: por que morre esa gente? Esos que son bons no deveriam morir, no?

[JOÃO] Mas eles estão mortos?

[SANTIAGO] Si, están mortos. Para mí no están mortos! [...]

Ah, aí está, vê? Este sonido, este relógio de más de cién anos, él dá vida, conserva, los conserva vivos... los conserva vivos y frescos para mí! Porque él, con sus campanadas, les dá vida. Eles dormem ao pé de mi cama. E, repito, una vez por semana io converso con ellos, los ventilo, los passeio... los passeio por el apartamento. E con eles... Eu moro completamente só, pero no estou só porque estou rodeado de esta gente, no?

Para Bakhtin (2011, p. 275), o diálogo real caracteriza-se pela “alternância dos sujeitos falantes”. Ele refere-se também à réplica, esclarecendo que “o diálogo, por sua clareza e simplicidade, é a forma clássica da comunicação verbal” enquanto “cada réplica, por mais breve e fragmentária que seja, possui um acabamento específico que expressa a *posição do locutor*, sendo possível responder, sendo possível tomar, com relação a essa réplica, uma *posição responsiva*” (BAKHTIN, 2011, p. 275, *grifos do autor*).

Apesar de haver outras ocorrências, os momentos de diálogo contínuo entre Salles e Santiago, considerando, portanto, momentos de pergunta e resposta, em que há réplica durante a entrevista, são extremamente pontuais. A condução da entrevista dá-se sempre com frases curtas e diretas ditas pelo documentarista.

No momento de captação das falas de Santiago, ou seja, no encontro frente a frente entre entrevistador e entrevistado, ocorrido para a gravação, em 1992, as intervenções do documentarista seguem assuntos pré-pautados, sugestões de fala, chegando, como vimos na

referência ao primeiro *take* dois, à indicação de como o personagem deve portar-se diante da câmera, havendo repetição do mesmo plano várias vezes até que o diretor esteja satisfeito com o resultado, ação que se assemelha ao acompanhamento da encenação de um personagem ficcional.

Dois momentos do filme ilustram bem tal postura. Primeiramente, o instante em que Santiago mostra o seu “canto das madonas”, cena regravada diversas vezes.

[SANTIAGO] E aqui, en el canto de mis queridas madonas, aquí está Rafael, Rafael Sanzio de Urbino, Gentile da Fabriano. Son todos del Quattrocento, final de la Edad Média. Lippi... E el gran Giotto, que foi aluno de Cimabue. El gran Giotto, el monumento de la pintura! Como Bach en la música. C'est tout! Otra vez el canto? El canto... [...]

[JOÃO] Fala, Santiago, com calma. Fala do seu canto das madonas, fala pra mim.

[SANTIAGO] Olhar pra você e no pra lá?

[JOÃO] Não, começa pra cá, depois você vai pra lá, vai.

[SANTIAGO] No quero deixar passar este canto das madonas! No seja que las madonas cantam, sino que, donde elas están, están descansando. La prima madona é de Rafael Sanzio, Sanzio de Urbino. Gentile da Fabriano, Lippi e el gran Giotto... Giotto, El Grande. El monumento da pintura... como Bach, El monumento da música.

[JOÃO] Corta!

Conforme discutiremos à frente, no entanto, isso ganha outra dimensão na ilha edição, a partir de um novo olhar, da inserção dos trechos que, normalmente, estariam fora da montagem final.

A respeito da entonação, nota-se que nas repetições da cena, Santiago não reproduz o entusiasmo ao falar de suas madonas e a ênfase inicial que sentimos em sua voz ao mencionar o trabalho de Giotto comparando-o com a produção de Bach diminuem a cada regravação, apesar de praticamente não haver alteração no conteúdo de sua fala, mas já demonstrando um falseamento do discurso.

Claramente, perde-se a naturalidade presente no primeiro momento de fala. Eduardo Coutinho conta que jamais permite que uma pessoa diga a ele uma coisa pela segunda vez enquanto filma, sendo uma postura adotada em seus documentários:

se uma pessoa que eu vou filmar e não conheço chega para filmar e começa a contar alguma coisa interessante com a câmera desligada, peço imediatamente que ele não conte, porque, quando alguém lhe diz algo particularmente, isto é, sem câmera, e depois vai contar com a câmera, esse depoimento é como pão amanhecido! (COUTINHO, 2013a, p. 20).

A segunda ocorrência que merece destaque é a fala de Santiago sobre Bergman, havendo, na montagem final, cinco repetições seguidas. Apesar de observarmos outros trechos do filme nos quais poderíamos afirmar que o ex-mordomo está fazendo interpretações, visivelmente influenciado pela postura adotada por Salles na ocasião, pela concepção narrativa que o diretor tinha naquele momento para a montagem de seu documentário. Observamos isso, inclusive quando Santiago recita fragmentos de produções literárias, e consideramos que na gravação desta cena tal postura do personagem atinge o ápice.

[SANTIAGO] Me vem en mente, en neste momento, la famosa frase del grau director Bergman, el sueco Bergman, que decía: "Somos mortos insepultos, apodrecendo debaixo de un céu cruel e completamente vacío". Así que...

CLAQUETE

[SANTIAGO] Ya?

[JOÃO] Faz de novo... Faz de novo assim e não olha pra mim. Vai quando você quiser.

[SANTIAGO] Estó como que pensando... Como decía Bergman: "Somos mortos insepultos... apodrecendo debaixo de un céu cruel e vacío..."

CLAQUETE

[SANTIAGO] Sempre me lembro... de la frase de Bergman, que decía: "Somos mortos insepultos debaixo de un céu... insepultos apodrecendo..." (Ai, ai, ya viste que...)

[JOÃO] Vai de novo! Vai direto, vai direto!

[MÁRCIA] Vai!

CLAQUETE

[SANTIAGO] "Somos mortos insepultos apodrecendo debaixo de un céu cruel e vacío."

CLAQUETE

[SANTIAGO] Recordo sempre... la famosa frase de Bergman, que decía: "Somos mortos insepultos apodrecendo debaixo... de un céu cruel e vacío. Completamente". C'est tout.

Interessante observar também no conteúdo da fala de Santiago de que modo ele dá início às suas colocações, falando como se fosse uma lembrança, um pensamento que lhe ocorrera naquele instante, e não fruto de uma indução dos entrevistadores a partir de uma pauta predefinida. Tal atitude é fato recorrente que funciona de modo a dar maior verossimilhança ao que está sendo dito pelo personagem documentado.

Concluimos que na proposta inicial do documentário de Salles, pensado em 1992, as entrevistas seguiram um padrão que se aproxima do jornalismo tradicional em relação à pauta. Por outro lado, possibilitam conexões com a produção ficcional devido ao claro uso de encenação, interpretação por parte do personagem e direcionamento de suas falas.

O resultado da montagem final, no entanto, a partir de um novo olhar sobre o material bruto, permitiu uma maior aproximação de Santiago, algo que só nos damos conta devido ao

desvelamento da relação entre ele e a equipe de filmagem e do possível confronto de vozes, seja a sua, diante da fala do documentarista em cena, seja a de João Moreira Salles, enquanto personagem que vai de encontro à postura do narrador que ouvimos em *voz over*.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No desenvolvimento deste trabalho, pudemos observar que a relação sugerida por Edvaldo Pereira Lima (2003) através do conceito de *jornalismo literário cinematográfico* tem viabilidade ao considerarmos a convergência entre estes distintos campos de saber a partir do modo de narrar.

Para observar o documentário *Santiago* por meio de tal perspectiva, após conhecermos outras pesquisas com viés semelhante e foco em objetos fílmicos distintos, mostrou-se imprescindível apreender não apenas particularidades do jornalismo narrativo ou da linguagem cinematográfica, mas, apropriando-nos de contribuições da teoria literária e da narratologia, tentar compreender a natureza da própria narrativa em essência, enquanto impulso humano, transmissão de experiência, interação com o outro.

Refletimos então sobre o fato de o realizador lidar com a própria subjetividade, a que está presente no discurso do interlocutor, na palavra que se ouve durante uma entrevista, coloca-se no papel na escrita jornalística, expõe-se na tela, transforma-se em som, em roteiro, em linguagem fílmica, carregada de sentidos, marcada pela entonação, pela relação entre real e imaginário, entre memória e acontecimento.

Assim, buscamos compreender a forma de construção narrativa de uma obra bastante peculiar por ser multifacetada. Conforme discutimos em nosso trabalho, *Santiago* é um documentário que, em sua configuração inicial, em 1992, propunha-se simplesmente à apresentação de seu personagem-título, como se dá em produções tradicionais do gênero.

Precisávamos, então, examinar de que forma o filme ganha uma dimensão artística, que elementos conferem a ele complexidade, o que ocorre através da mudança de perspectiva e, conseqüentemente, de abordagem, do documentarista entre o momento da captação das imagens, na realização da entrevista, a primeira tentativa de montagem e o trajeto percorrido até a versão final, na busca da melhor maneira de narrar, da “reflexão sobre o material bruto”.

Sendo as referências de João Moreira Salles, enquanto forma de contar histórias, as produções do jornalismo narrativo⁵⁶, o perfil *Artur tem um problema*, mais precisamente, e, de modo extensivo, a revista *piauí*, da qual o documentarista é editor e colaborador, desempenharam papel fundamental, compondo nosso *corpus* enquanto objeto que se prestou à análise comparativa, auxiliando-nos a levantar questões essenciais para a compreensão da

⁵⁶ Informações extraídas do áudio de uma sabatina com João Moreira Salles realizada na PUC São Paulo, em 30 de setembro de 2008, disponível no Blog de Cinema Digital da Universidade Metodista de São Paulo: <<http://cinemeto.blogspot.com/2008/11/podcast-sabatina-piau-com-joo-moreira.html>>.

estrutura narrativa do filme.

Confrontando o texto impresso e o texto fílmico, percebemos a vinculação possível entre o jornalismo narrativo e o cinema-documentário, abordagem viável a partir de características que constituem essa modalidade jornalística, definidas por diferentes teóricos, a exemplo de Lima (1995), Wolfe (2005) e Passos e Orlandini (2008).

Esses traços são também perceptíveis na estruturação do filme, como a imersão de Salles no processo de captação do material bruto; sua efetiva participação na narrativa, enquanto narrador-personagem; a construção de cenas; a presença de voz autoral; a representação de diálogos entre o entrevistador e o entrevistado; a caracterização humanizada dos personagens, com descrição de traços de *status de vida*; e do próprio relato, a partir da inserção de detalhes que enriquecem a narrativa.

Por outra perspectiva, vislumbramos o uso de recursos de construção da narrativa ficcional na escrita jornalística, atribuídos por Lima (1987) originalmente à linguagem fílmica por serem comumente utilizados neste suporte como meios para prender a atenção do leitor/espectador desde a abertura da narrativa; a variação rítmica, que sugere quebra de linearidade e mudança de enfoque; saltos temporais e espaciais; e o ordenamento a partir de blocos, constituindo uma estrutura cíclica de alternância narrativa (REIS; LOPES, 1988), artifícios encontrados também no processo de criação literária.

A observação do perfil *Artur tem um problema* e o exame com maior detalhe da estruturação da *Santiago*, permitiu que pensássemos sobre o quanto João Moreira Salles, nos dois objetos, parte de seu *habitus* (BOURDIEU, 2001; BARROS FILHO, 1994), de um envolvimento subjetivo, da própria experiência, para selecionar o que será objeto de sua narrativa.

É algo que notamos observando a produção posterior de Salles para a revista *piauí*, seus novos textos, tematizando a ciência matemática, e as considerações feitas por ele a Fernando Bicudo (2011) na entrevista sobre a escrita do perfil de Artur Avila, uma relação que não era dedutível num primeiro momento, mesmo com sua formação em economia, como é evidente o seu vínculo com o gênero documental pela sua atuação profissional.

A visão conjunta dos dois objetos, a partir do trato dessas temáticas macroestruturais, tanto no texto jornalístico quanto fílmico, seja a matemática, no perfil, ou o gênero documental, no filme, nos conduz, à percepção do estilo ensaístico adotado por João Moreira Salles na constituição das narrativas. A voz do narrador, que reflete e discorre sobre tais assuntos, tem predominância, e pesa o caráter inconclusivo do ensaio, descontínuo, fragmentado, não linear, baseado na justaposição de elementos, com o tema de reflexão sendo

posto à prova (ADORNO, 2003b), observado por meio de uma perspectiva que parte da vivência (LUKÁCS, 2008), propondo-se a uma aproximação com o leitor e, mesmo, o uso de certo didatismo na exposição.

A análise comparativa permite-nos também atentar para especificidades do âmbito jornalístico e do cinema-documentário. Apesar do cuidado com a forma em *Artur tem um problema*, do uso de recursos narrativos e estilísticos, o que lhe confere um valor estético, conforme demonstramos em nosso trabalho, não é, a priori, pretensão do fazer jornalístico, ascender ao *status* de obra com qualidade artística, mantendo-se enquanto característica essencial o compromisso com o que é veraz, com a verificabilidade de informações, o que justifica a forte referencialidade que se observa no perfil.

No texto, notamos ainda a presença de outros elementos, específicos da escrita jornalística, como as aspas na sinalização das falas e a adoção da autoridade enquanto critério na hierarquização e destaque das vozes dos personagens secundários, considerando a estruturação clara do perfil em função de abordar, enquanto face do personagem perfilado, Artur Avila, sua vida profissional e seu sucesso através da matemática.

Apesar da construção narrativa de estruturação híbrida, distanciando-se das produções da chamada grande imprensa, a utilização de recursos tão próprios ao jornalismo em *Artur* não se justifica pelo meio de difusão, pelo fato de ser uma revista, uma publicação periódica. É, somente, uma livre opção do autor, algo perceptível ao observarmos outras produções do jornalismo narrativo, mesmo da própria *piauí*, como *O fim do mundo* (DIEGUEZ, 2011), reportagem referida neste trabalho, que se desvencilha de tais artifícios, adotando um forma ainda mais aproximada da linguagem estritamente literária e que não envereda pelo modo ensaístico.

Santiago levamos-nos a pensar sobre cinema em diferentes vertentes. Um exemplo é a importância da palavra; a relação entre palavra e imagem na concepção fílmica. Tal predominância, no depoimento, na voz extracampo, na narração, no texto das fichas catalogadas pelo personagem-título que surgem na tela, constitui-se enquanto traço que contribui para a aproximação possível entre o filme e a estrutura jornalístico-narrativa.

A predominância da palavra ressalta a importância do enfoque dado à realização da entrevista, ao diálogo e à entonação. No perfil do matemático Artur Avila, temos uma entrevista de compreensão, com envolvimento entre entrevistador e entrevistado (MEDINA, 1986), algo dedutível por indícios encontrados na narrativa, além de pontuais representações de diálogo e o tom evidenciado em detalhes de cenas, na expressão de sentimentos dos personagens, conteúdos de fala, de modo que, através do texto escrito, o leitor possa intuir a

entonação de cada voz.

Santiago, por sua vez, ganha em complexidade não apenas pelo acesso do espectador à imagem e ao som, à voz e ao gestual. A própria estruturação do documentário, o acréscimo de elementos significantes diversos, gera a necessidade da observação mais cuidadosa do tom narrativo. Referimo-nos a questões como a opção pela narração autoficcional, tendo Fernando Moreira Salles como sujeito-narrador-real, o que resulta em uma camada de ambiguidade na fala; à valorização dos silêncios, das pausas, dos tempos mortos; à marcação em corte seco, com tela preta, de todas as interrupções de fala de Santiago.

O mesmo dá-se pela presença de João Moreira Salles apenas como voz extracampo e, portanto, pelo aproveitamento do que estaria antes e depois das falas do personagem em uma montagem tradicional, permitindo o acesso ao diálogo, ao confronto de vozes e resultando em resgate dos elementos da fala do entrevistado que denotam uma busca, já na montagem, daquilo que não ocorreu no momento de interação, da realização da entrevista: ouvir o personagem, respeitar a sua fala, atentar para a dimensão ética do filme de não ficção, levantada pelo próprio Salles (2005, p. 68), em artigo teórico, enquanto “a verdadeira questão do documentário”.

Consideramos ser a percepção do anterior descaso com essa dimensão ética que faz Salles colocar-se no filme, saindo da entrevista de espetacularização para a entrevista de compreensão (MEDINA, 1987) por meio de um trabalho de montagem, agregando valor a *Santiago* via elementos de autorreflexividade, do ensaísmo fílmico, da autoficção. Isso é o que nos permite pensar cinema em suas diversas formas, pelas reflexões despertadas a partir do filme, como a discussão sobre encenação, presente desde o primeiro documentário de longa-metragem, *Nanook do Norte* (1922), de Robert Flaherty; a narração em *off* e o uso de imagens ilustrativas, do documentário clássico, tradicional, difundido por John Grierson; a presença dos realizadores em cena, do cinema-verdade, de Jean Rouch; bem como, a valorização da montagem, a partir do cine-olho, de Dziga Vertov, e do ensaio fílmico, de Chris Marker.

Exatamente essa ampliação de perspectiva que faz *Santiago* ser mais do que uma obra do cinema-documental que se proponha apenas à representação do real, pois possui um trato estético, a valorização da interação entre o eu e o outro, do relato de experiência, do imaginário.

Santiago é multiforme, polissêmico, de constituição híbrida, com elementos que permitem, portanto, vislumbrarmos a proximidade com o jornalismo narrativo e a literatura, com o conceito de *jornalismo literário cinematográfico*, e considerarmos os pontos expostos

enquanto tentativa de dar uma resposta aproximada ao questionamento que surge da problemática fundamental da Poética, segundo Jakobson (1995, p. 118): “o que tornaria esta obra uma obra de arte?”

O filme de João Moreira Salles já tem influenciado outras realizações do cinema de não ficção, a exemplo de *Elena* (2010), de Petra Costa, narrativa igualmente ancorada na experiência da própria realizadora, semelhante a *Santiago* em diversos aspectos, como a forte subjetividade e poeticidade, a linguagem fragmentada, a mediação de memórias através do outro, do colocar-se em cena, do uso da narração em primeira pessoa, da importância da montagem, com a utilização de materiais de arquivo, trilha sonora, textos na tela, da encenação de si mesmo. Ambos ainda suscitam reflexões que vão além da própria narrativa: em *Elena*, não o gênero documental, mas o suicídio enquanto temática maior.

Entendemos que *Santiago* possui representatividade indiscutível na carreira de Salles e na produção do gênero no país, tendo rendimento para análise via diversos outros aspectos e no aprofundamento daqueles expostos por nós, sendo, esta pesquisa, apenas uma pequena contribuição aos estudos deste documentário.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003a. p. 15-45.

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003b. p. 55-63.

ALMEIDA, Marília. Para uma filosofia do ato. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 17-43.

ARRIGUCCI JR., David. *Teoria da narrativa: posições do narrador*. Jornal de Psicanálise. São Paulo, 31 (57). p. 9-43. 1998.

AUMONT, Jacques. A parte do dispositivo. In: *A imagem*. 7. ed. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. Campinas: Papirus, 2002. p. 135-195.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BARBOSA FILHO, Hildeberto. *O jornalismo e a literatura: saberes, encontros e desencontros*. s/d. Trabalho inédito.

BARROS FILHO, Clóvis de. *Crítica à objetividade da mídia*. (Comunicação no III Congresso Brasileiro de Escolas de Comunicação - Abecom), 1994. (mimeo).

BENJAMIN, Walter. O narrador: observações sobre a obra de Nikolai Leskow. Trad. José Lino Grünnewald. In: BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W.; HABERMAS, J. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 57-74.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BETTON, Gerard. *Estética do cinema*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BEZERRA, Julio Carlos. *Pura ficção? O cinema de Jean Rouch e o jornalismo de Hunter Thompson*. Revista Galáxia, São Paulo, n. 19, p. 138-150, jul. 2010.

BICUDO, Fernando. *João Moreira Salles também tinha um problema*. Blog do Chico. 01. jul. 2011. Disponível em: <<http://oblogdochico.blogspot.com.br/2011/07/joao-moreira-salles-tambem-tinha-um.html>>. Acesso em: 21 nov. 2012.

BOTTON, Alexandre Mariotto. *Notas sobre o ensaio em Theodor W. Adorno*. Graphos, João Pessoa, v. 13, n. 1, jun. 2011, p. 89-98.

BOURDIEU, Pierre. A gênese dos conceitos de *habitus* e de campo. In: *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. p. 59-74.

BRANIGAN, Edward. O plano-ponto-de-vista. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional*. v. 2. São Paulo: Senac: São Paulo, 2005, p. 251-275.

BRITO, João Batista de. Narrativas em conflito: três questões diferentes sobre a diferença entre literatura e cinema. In: *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006. p. 157-169.

BRITO, João Batista de. *O ponto de vista em cinema*. Graphos. João Pessoa. v. 9, n. 1, Jan. / Jul. 2007. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/graphos/article/view/4706>. Acesso em: 18 set. 2011. p. 7-12.

CAMELO, Thiago. *O filme e o filme de João Moreira Salles*. Blog Overmundo. Publicado em 11 dez. 2006. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/o-filme-e-o-filme-de-joao-moreira-salles>>. Acesso em: 10 out. 2012.

CASATTI, Denise. *Narrar para diversificar*. ABJL. 5 abr. 2004. p. 1-3. Disponível em: <<http://www.abjl.org.br/detalhe.php?conteudo=fl20040405161758&category=ensaios&lang=>>. Acesso em: 03 abr. 2013.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Maria Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 39-56.

COIMBRA, Oswaldo. O texto da reportagem impressa. São Paulo: Ática, 1993.

COUTINHO, Afrânio. *Notas de teoria literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

COUTINHO, Eduardo. Cinema em três tempos. In: OHATA, Milton. (Org.) *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013a. p.12-47.

COUTINHO, Eduardo. Entrevistas. In: OHATA, Milton. (Org.) *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013b. p.181-322.

COUTINHO, Eduardo. Matinês. In: OHATA, Milton. (Org.) *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013c. p.164-180.

CULLER, Jonathan. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca produções culturais Ltda., 1999.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DETONI, Márcia. *O audiovisual de não-ficção e a “maldição do jornalístico”*. Estudos em comunicação. n. 7. v. 2. p. 63-84. mai. 2010. Disponível em: <http://www.ec.ubi.pt/ec/07/vol2/detoni.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2013.

DIEGUEZ, Consuelo. *O fim do mundo: a catástrofe de Friburgo, obra nacional*. Piauí. Rio de Janeiro: Abril, ano 5, n. 56, p. 44-51, mai. 2011.

EAGLETON, Terry. O que é literatura? In: *Teoria da literatura: introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983. p. 1-17.

ESCOREL, Eduardo. ArtCultura, Uberlândia, v. 11, n. 18, p. 109-124, jan./jun., 2009. p. 110-124. Entrevista concedida a Eduardo Morettin e Mônica Almeida Kornis.

FINCO, Henrique. Apêndice C; Apêndice D; Apêndice E. In: *Imagem intensa e performance como testemunho em filmes documentários no Brasil*. 2012. 310 f. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012. p. 233-310. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/96155>. Acesso em: 23 ago. 2012.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. Revista USP, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./mai. 2002.

GENETTE, Gérard. *O discurso da narrativa*. 3. ed. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995. p. 118-162.

KLINGER, Diana Irene. A escrita de si (o retorno do autor). In: *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. 2006. 205 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, Rio de Janeiro, 2006. p. 16-67.

LIMA, Edvaldo Pereira. *Cinema e jornalismo: a arte cinematográfica na construção da matéria interpretativa*. Comunicarte, Campinas, v.5, n.9-10, p.35-42, 1987.

LIMA, Edvaldo Pereira. *Jornalismo literário no cinema*. São Paulo e Itu: Texto Vivo, 2003. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/pjbr/arquivos/arquivodomural8.htm>. Acesso em: 5 set. 2011.

LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1995. (Coleção Momento).

LINS, Consuelo. O documentário entre a carta e o ensaio fílmico. In: FILHO, Francisco Cesar; SAMPAIO, Rafael (Org.). *Chris Marker, bricoleur multimídia*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2009. p. 34-39.

LINS, Consuelo. *O ensaio no documentário e a questão da narração em off*. Trabalho apresentado ao XVI Encontro Anual da Compós – GT Fotografia, Cinema e Vídeo. Curitiba, PR, 2007. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/91559129/documentario-e-a-questao-da-narracao>>. Acesso em: 4 mar. 2013.

LINS, Osman. Espaço romanesco: conceitos e possibilidades. In: *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Editora Ática, 1987. p. 62-76.

Literariedade. In: JOBIM, José Luís. E-dicionário de termos literários. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/L/literariedade.htm>>. Acesso em: 17 out. 2011.

LOPES, Mariana Ferreira. *Jornalismo literário cinematográfico: uma leitura de “Ônibus 174”*. ABJL. 7 mai. 2007. p. 1-11. Disponível em: <<http://www.abjl.org.br/detalhe.php?conteudo=fl20070507194021&category=ensaios&lang=>>>. Acesso em: 15 mai. 2013.

LUKÁCS, Georg. Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper. Tradução de

Mario Luiz Frungillo. Revista UFG. jun. 2008. Disponível em: <http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/junho2008/Textos/essenciaFormaEnsaio.htm>. Acesso em: 25 dez. 2013.

MACHADO, Arlindo. O filme ensaio. In: FILHO, Francisco Cesar; SAMPAIO, Rafael (Org.). *Chris Marker, bricoleur multimídia*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2009. p. 20-33.

MARTINEZ, Monica. *Jornalismo literário, cinema e documentário*: apontamentos para um diálogo entre as áreas. Comunicação midiática, v. 7, n. 2, p. 98-116, mai./ago. 2012.

MEDINA, Cremilda de Araújo. *Entrevista: o diálogo possível*. São Paulo: Editora Ática, 1986. (Série Princípios).

MORAES, Vaniucha de; Ijuim, Jorge Kanehide. *Jornalismo e cinema*: encontro possível entre o jornalismo da revista *realidade* e o “modelo sociológico” de documentário. Verso e reverso, v. XXIV, n. 57, p. 145-155, set./dez. 2010.

MORAIS, Érica. *História oral de vida*: um diálogo do documentário de Eduardo Coutinho com o jornalismo literário. 2007. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/banco/eduardo-coutinho-e-o-jornalismo-literario>>. Acesso em: 3 mai. 2013.

MOUSINHO, Luiz Antonio. *A sombra que me move*: ensaios sobre ficção e produção de sentido (cinema, literatura e tv). João Pessoa: Ideia/ Editora Universitária, 2012.

NECCHI, Vitor. *A (im)pertinência da denominação “jornalismo literário”*. Estudos em jornalismo e mídia. Ano VI, v. 6, n. 1, p. 99-109, jan./jun. 2009. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/1984-6924.2009v6n1p99/10420>>. Acesso em: 18 mar. 2013.

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*: documentário e narrativa ficcional. v. 2. São Paulo: SENAC: São Paulo, 2005, p. 49-67.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2005.

PASSOS, Mateus Yuri; ORLANDINI, Romulo Augusto. *Contando a história do presente*: princípios para a caracterização do jornalismo literário. Intercom. XXX Congresso Brasileiro

de Ciências da Comunicação. Santos. 29 ago./2 set. 2007. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0411-1.pdf>>. Acesso em: 3 mai. 2013.

PASSOS, Mateus Yuri; ORLANDINI, Romulo Augusto. *Um modelo dissonante: caracterização e gêneros do jornalismo literário*. Contracampo (UFF), v. 1, n. 18, p. 75-96, 2008. Disponível em: <<http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/view/335>>. Acesso em: 3 mai. 2013.

PENA, Felipe. *Jornalismo literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

PIAUÍ. *piauí vem aí*. Encarte promocional enviado para os assinantes da Editora Abril. 2006.

RAMOS, Fernão. O horror, o horror! Representação do popular no documentário brasileiro contemporâneo. In: *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008. p. 205-247.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, Eduardo Henrique Américo dos Reis. *A pessoa é para o que nasce: caminho entrelaçado entre documentário e jornalismo narrativo*. BOCC. p. 1-12. 2010. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-documentario-reis.pdf>>. Acesso em: 3 mai. 2013.

RESENDE, Fernando. *O jornalismo e a enunciação: perspectivas para um narrador-jornalista*. Contracampo, n. 12, p. 85-102, 2005.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: Martins, José Souza; Eckert, Cornelia; Caiuby Novaes, Sylvia (Org.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, 2005, p.57-71.

SALLES, João Moreira. *Artur tem um problema*. Piauí. Rio de Janeiro: Abril, ano 4, n. 40, p. 34-40, jan. 2010a.

SALLES, João Moreira. *Senhor dos anéis*. Piauí. Rio de Janeiro: Abril, ano 8, n. 87, p. 34-40, dez. 2013.

SALLES, João Moreira. *Um documentarista se dirige a cientistas: arte, ciência e desenvolvimento*. São Paulo: Folha de São Paulo. 06 jun. 2010b. Disponível em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il0606201005.htm>>. Acesso em: 12 abr. 2013.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas das letras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 38-52.

SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Maria Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo, 1976. p. IX-XXII.

SIMS, Norman. The art of literary journalism. In: SIMS, Norman; KRAMER, Mark. *Literary journalism: a new collection of the best american nonfiction*. Nova York: Ballantine Books, 1995. p. 3-19.

SODRÉ, Muniz; FERRARI, Maria Helena. A comunicação informativa. In: *Técnica de redação: o texto nos meios de comunicação*. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982. p. 5-14.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Editora Ática, 1992. (Série Temas, volume 20, Literatura e Sociedade).

STAM, Robert. *Homo ludens: o gênero auto-reflexivo no romance e no filme*. In: *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Trad. José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

TEODORO, Rafael. *Era uma vez em Tóquio: a velhice é a pior das doenças*. Revista Bula – jornalismo cultural. Filmes. 2014. Disponível em: <<http://www.revistabula.com/1211-era-toquio-velhice-pior-doencas/>>. Acesso em: 21 jan. 2014.

TODOROV, Tzvetan. Como ler? In: *Poética da prosa*. Lisboa, Edições 70, 1979. p. 319-332

TRONCO, Selma Rizzetto. *A obra de Eduardo Coutinho sob a ótica do jornalismo literário*. Intercom. XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Santos. 29 ago./ 2 set. 2007. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0903-1.pdf>>. Acesso em: 5 abr. 2013.

VANOYE, François e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

VILAS BOAS, Sérgio. *Perfis e como escrevê-los*. São Paulo: Summus, 2003.

WOLFE, Tom. *Radical Chique e o Novo Jornalismo*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

FILMOGRAFIA

Filmografia trabalhada

Santiago: uma reflexão sobre o material bruto (2007), de João Moreira Salles.

Filmografia comentada

Cabra marcado para morrer (1984), de Eduardo Coutinho.

Elena (2013), de Petra Costa.

Nelson Freire (2003), de João Moreira Salles.

Viagem a Tóquio (1953), de Yasujiro Ozu.

Filmografia mencionada

Adão ou somos todos filhos da terra (1999), de João Moreira Salles, Daniela Thomas, Kátia Lund e Walter Salles.

A opinião pública (1967), de Arnaldo Jabor.

A pessoa é para o que nasce (1998), de Roberto Beliner.

A roda da fortuna / The band wagon (1953), de Vincente Minelli.

China, o Império do Centro (1987), de João Moreira Salles.

Crônica de um verão (1961), de Jean Rouch e Edgar Morin.

Edifício Master (2002), de Eduardo Coutinho.

Entreatos (2004), de João Moreira Salles.

Futebol: um país, uma paixão (1998), de João Moreira Salles e Arthur Fontes.

Japão, uma viagem no tempo: Kurosawa, pintor de imagens (1985), de Walter Salles.

Jogo de cena (2007), de Eduardo Coutinho.

Lettre de Sibérie (1958), de Chris Marker.

Nanook do Norte (1922), de Robert Flaherty.

Notícias de uma guerra particular (1999), de João Moreira Salles e Kátia Lund.

O fim e o princípio (2005), de Eduardo Coutinho.

O homem da câmara (1929), de Dziga Vertov.

Ônibus 174 (2002), de José Padilha.

Peões (2004), de Eduardo Coutinho.

Poesia é uma ou duas linhas e por trás uma imensa paisagem (1990), de João Moreira Salles.

Santo forte (1999), de Eduardo Coutinho.

Viramundo (1965), de Geraldo Sarno.

ANEXOS

ANEXO 1 - Perfil-ensaístico *Artur tem um problema*, de João Moreira Salles.

Vultos das ciências

Artur tem um problema

Como se forma um grande matemático

por João Moreira Salles

A bordo de um avião da United Airlines para Nova York, o matemático Welington de Melo pediu um copo de vinho. Seu companheiro de viagem, Artur Avila, pediu outro. A aeromoça desconfiou: “Que idade você tem?” Artur tinha 19 anos, com jeito de menos, e ficou sem o vinho. Era a sua primeira viagem profissional. Havia sido confiado aos cuidados de seu orientador de doutorado, mas, em terra, sua mãe ainda não se tranquilizara inteiramente com a decisão de deixá-lo partir para os Estados Unidos.

Sob lei seca, Artur desembarcou no aeroporto JFK e seguiu com Melo para a Universidade de Stony Brook, no litoral norte de Long Island, a cerca de cem quilômetros dali. Corria o ano de 1999. Os dois iam ao encontro de Mikhail Lyubich, codiretor do Institute for Mathematical Sciences, centro de excelência em pesquisa matemática. Lyubich vinha da Ucrânia, onde a reputação de matemático brilhante não o livrara dos obstáculos pequenos e grandes de um judeu na antiga União Soviética. Mantido longe dos grandes centros acadêmicos do país, fora descoberto por um colega americano e emigrara para os Estados Unidos, onde agora integrava a direção do IMS. O encontro havia sido combinado meses antes, quando Lyubich, a convite de Melo, viera ao Rio participar de uma conferência no Instituto Nacional de Matemática Pura e Aplicada, o Impa.

Ao receber os brasileiros em Stony Brook, Lyubich acabava de escrever uma série de artigos em que provava os seus achados mais importantes. “Pouquíssimas pessoas compreendiam de fato do que se tratava”, comentou recentemente, “e Welington era uma notável exceção. Foi dele a proposta de que o Artur explorasse essa linha de pesquisa.” Melo, na época com 53 anos, havia se doutorado em 1972, e Lyubich, então com 40 anos, obtivera o PhD em 1984. Artur, nascido em 1979, era um estudante ainda à cata de um bom problema para sua tese de doutorado. Até a véspera, chegava ao Impa levado pela mãe, Lenir, que achava mais prático esperar por ali do que voltar para buscá-lo.

Os representantes das três gerações passaram um mês jogando ideias de lá para cá, num estilo de fazer matemática que só pede um quadro-negro, giz e espaço para andar de um lado para outro. As conversas, diárias, aconteciam nas salas do instituto, na casa de Lyubich, em restaurantes ou durante as caminhadas pelos bosques em torno da universidade. A colaboração entre eles era possível porque a matemática é refratária a hierarquias. “A prova é a prova”, diz Artur, referindo-se ao caráter irrefutável da verdade. Um jovem que acaba de chegar pode falar de igual para igual com gente já estabelecida. Ou mais que isso: “Volta e meia, assombrado, eu percebia que o Lyubich e eu estávamos um pouco atrás do Artur”, lembra Melo. “Ele era tão jovem... Eu me esquecia disso e tomava um susto.”

Um dia ele e Artur foram a Nova York ouvir a palestra de um matemático. No Village, bairro conhecido pela fartura de restaurantes, saíram atrás de um lugar para comer. Melo se lembra da impossibilidade de conciliar os gostos: “Eu perguntava: 'E esse coreano, Artur?', e ele respondia: 'Nunca provei.' 'Esse italiano?' 'Não conheço.' Imagine, não conhecer comida

italiana. O Artur acabou almoçando no McDonald's. Ele sabia pouca coisa do mundo.”

Ao cabo de um mês de intensas discussões, o trio divisava uma estratégia clara para resolver o problema que os absorvia, mas a prova ainda não estava ao alcance. Havia um obstáculo que se recusava a ceder. Lyubich e Melo decidiram deixá-lo nas mãos do garoto. “Isso foi em março”, lembra Artur. “Fiquei com o problema na cabeça e uns meses depois, em setembro ou outubro, tive uma ideia esquisita.”

Um teorema não pode ser desfeito, escreveu o grande matemático inglês G. H. Hardy. A matemática é a única ciência que lida com a verdade, o que se comprova em qualquer biblioteca: a literatura matemática é perene, enquanto a das outras ciências se torna rapidamente obsoleta. Dois mil anos de história não acrescentaram uma ruga ao teorema de Pitágoras. Salvo por interesse histórico, ninguém mais estuda o sistema solar de Ptolomeu. Já Euclides continua de pé. A matemática funciona por acúmulo, e não por substituição.

A validade permanente das verdades matemáticas se relaciona com o fato de ela estar apartada do mundo real, fora do tempo e das circunstâncias do universo. O matemático e filósofo francês Henri Poincaré escreveu que a descoberta matemática é o processo mental que menos toma de empréstimo elementos do mundo exterior. A mente se alimenta da mente. O início clássico de um tratado de geometria diz: “Vamos considerar três sistemas de coisas. As coisas que compõem o primeiro sistema nós as chamaremos de pontos; o segundo, de linhas; o terceiro, de planos.” Coisas. A matemática obriga a lidar com os objetos mais remotos e inumanos que a mente dos homens já concebeu, diz o belga David Ruelle.

Artur Avila, 30 anos, barba sempre por fazer, doutor em matemática pelo Impa, vive entre a França e o Brasil. Em Paris, trabalha no Centre National de la Recherche Scientifique, o CNRS, instituto estatal de fomento à pesquisa. No Rio, é pesquisador do Impa. Vem acumulando prêmios cada vez mais importantes. Os grandes centros de pesquisa matemática do mundo convocam a sua presença e muitos gostariam de contratá-lo. Quando um não-iniciado pede que ele explique o que faz, Artur coça os olhos, gesto que costuma ser acompanhado de um longo silêncio. “O meu trabalho é um pouco difícil de explicar. Eu estudo a estrutura de operadores. Faz sentido, operadores? Operador é uma matriz infinita e simétrica. Esse operador tem um espectro...”

E assim vai, mas ninguém precisa se sentir constrangido. É comum os matemáticos não compreenderem o que um colega faz. Existe um trabalho de um vietnamita de 37 anos, Ngô Bao Chau, parado há mais de um ano na mesa do editor-chefe de uma prestigiosa revista de matemática. As implicações do artigo parecem ser formidáveis, mas todos os especialistas consultados para referendar a publicação disseram-se incompetentes para atestar se está correto ou não.

Carlos Gustavo Tamm Moreira, conhecido como Gugu, colega e colaborador de Artur, um sujeito bonachão de 36 anos que distribui sua paixão entre a matemática, o Flamengo e o Partido Comunista, conta uma anedota de quando se candidatou a vere- [p. 34] ador pelo PCB. O programa eleitoral lhe dava 18 segundos para se apresentar ao público. Acelerando a toada, ele metralhava: “Olá, eu sou o Gugu, candidato a vereador pelo Partidão com o número 21602. O meu trabalho vocês já conhecem: eu provei que as interseções estáveis de conjuntos de Cantor regulares são densas na região onde a soma das dimensões de Hausdorff é maior do que 1.” É uma brincadeira, mas traduz a natureza rarefeita do mundo habitado por matemáticos.

A física estuda o mundo natural; a biologia, os organismos vivos. São ciências cujo objeto está ao alcance da compreensão do leigo. A matemática é um pouco diferente, embora imaginemos conhecê-la. Ela seria aquilo que aprendemos na escola - aritmética, geometria, álgebra, análise combinatória -, apenas levado às últimas consequências. Em teoria, a proposição não está errada. Na prática, a diferença entre a matemática da escola e a dos

centros de pesquisa se mede não em graus de complexidade, mas em saltos de qualidade, como se a matéria dos bancos escolares fosse a lagarta e a alta matemática, a borboleta. Imagine-se alguém que jamais tivesse visto a segunda. Para essa pessoa, seria impossível, da lagarta, intuir a borboleta. Essa pessoa somos todos nós, os não-matemáticos.

O trabalho de Artur é pensar borboletas. No seu vocabulário, elas são chamadas de objetos - infinitos, complexos, caóticos, únicos, imensos, previsíveis, prováveis, elegantes, belos, monstruosos. Esses adjetivos, todos eles, integram o léxico dos matemáticos, alguns com uso preciso e técnico, outros como recurso para descrever atividades do espírito. Os objetos só existem como coisa mental. Ninguém sabe onde habitam. Os matemáticos ainda não chegaram à conclusão se o que fazem é inventar ou descobrir os seus objetos. “Onde está tanta ordem?”, é a maneira como Artur formula a questão, que de resto não lhe interessa responder por não ser um problema matemático.

A moeda corrente da matemática é o que alguns chamam de crédito-teorema, que serve para valorar a quantidade e a qualidade dos problemas resolvidos. Por essa conta, na geração de Artur, pouquíssimos matemáticos acumularam tantos pontos. De janeiro a novembro do ano passado, ele produziu no mínimo seis grandes trabalhos. Na Califórnia, decidiu enfrentar um problema surgido em 1964 e popularizado em 1980, depois que um físico prometeu dez martínis a quem o solucionasse. Em colaboração com uma colega ucraniana, Artur encontrou a prova do que ficara conhecido na literatura como “o problema dos dez martínis”. Na mesma semana em que demonstrou ser falsa uma conjectura na qual matemáticos vinham trabalhando havia anos, teve uma iluminação que lhe permitiu avançar significativamente num de seus projetos mais ambiciosos: construir, sozinho, a teoria geral de um problema nascido na física.

Artur, como vários matemáticos formados no Impa, trabalha com sistemas dinâmicos, área que investiga as leis de processos que evoluem no tempo. Surgiu com os estudos de Newton sobre o movimento dos planetas. Hoje, teoremas de sistemas dinâmicos são ferramentas para descrever a evolução de epidemias, provar que toda previsão meteorológica de mais de cinco ou seis dias vale tanto quanto uma moeda lançada no ar ou descrever impactos demográficos produzidos por essa ou aquela mudança de parâmetro. Tome-se uma população de lobos. Se existem poucos espécimes, haverá fartura de comida e a população crescerá. Inversamente, um número grande de lobos produzirá escassez de alimentos e decréscimo da população. O sistema dinâmico descreverá a maneira como essa população progride: trata-se de saber, a partir das condições do presente, o que esperar do futuro.

Muitas vezes o que se espera é a regularidade. Uma bola lançada numa cuia estacionará no fundo. Um pêndulo oscilará entre dois pontos. Sistemas com um número finito de estados, que repetem padrões, são chamados de regulares. Existem sistemas dinâmicos que se comportam de maneira mais interessante, e estes constituem a especialidade do Impa. A princípio, eles evoluem de maneira previsível. Subitamente, porém, de maneira violenta, deixam de ter um padrão reconhecível e se tornam irregulares. São sistemas extraordinariamente sensíveis a pequenas discrepâncias iniciais. A sabedoria popular diz: “Por falta de um prego, perdeu-se a ferradura; por falta de uma ferradura, perdeu-se o cavalo; por falta do cavalo, perdeu-se o cavaleiro; por falta do cavaleiro, perdeu-se a batalha; por falta da batalha, perdeu-se o reino.” Sistemas dinâmicos preveem o impacto do prego sobre a instabilidade do reino.

Quando o comportamento de um sistema deixa de apresentar qualquer padrão, ele é chamado de caótico. Caos pode significar muitas coisas. No caso, é um conceito que exprime tudo o que não se pode saber sobre o futuro. Na ausência de certezas, descreve-se, com detalhamento infinito, como o sistema se modificará: até este ponto ele evoluirá de maneira regular, oscilando entre tais e quais estados; a partir deste ponto será caótico, apresentando estas e aquelas características.

A fumaça do cigarro sobe como uma fina coluna até que, por razões que independem da brisa ou do movimento da mão, ela se esgarça e passa a formar arabescos de trajetória imprevisível. É uma boa imagem para um sistema complexo que evolui da regularidade para o caos. Tomando-se a primeira molécula de fumaça saída do cigarro, pode-se prever sem dificuldade qual será sua posição futura dali a um segundo. Dali a 10 segundos, porém, a molécula terá se esgarçado, e será impossível antecipar onde estará.

Lyubich, Melo e Avila são dinamistas da não-regularidade, especialistas em caos. Haviam se reunido em Stony Brook para estudar uma determinada classe de sistemas de características caóticas. Não estavam preocupados com lobos nem pêndulos. Trabalhavam apenas com modelos matemáticos, mas, por analogia, era como se quisessem compreender a região acima do ponto de dissipação da fumaça. O que acontecia ali?

Usavam uma técnica matemática que permite penetrar, como um batiscafo, nas mais ínfimas estruturas desse espaço. Tomavam um pequeno intervalo da região dos arabescos e o colocavam sob um microscópio puramente lógico. O espaço se ampliava, como um zoom do Google Earth. Ao analisar a ampliação, viam que, dentro da desordem, cercadas de caos por todos os lados, havia pequenas áreas de ordem - pequenas colunas regulares de fumaça, por assim dizer. Punham então este mínimo espaço ocupado pela coluna regular no microscópio e de novo, ao ampliá-lo, encontravam outra vez, por toda parte, fumaça sem forma entremeada por minúsculas ocorrências de fiapos regulares.

Seguiram assim, nesse mergulho vertiginoso por intervalos cada vez menores. Não era novidade que, ao tomar qualquer ponto de um espaço caótico, perto dele sempre se acharia uma janela de ordem. Mas os espaços regulares e caóticos - ou estocásticos, como preferem os matemáticos - aparecem intercalados de maneira complexa, e o que os três fizeram foi mostrar a universalidade dessa organização. Descobriram a lei que rege o comportamento de toda uma classe de sistemas que evoluem para o caos, como se a descrição da fumaça explicasse também a transformação das nuvens, o percurso de um galho na cachoeira ou o giro das folhas num vendaval.

Em janeiro de 2009, dez anos depois de Stony Brook, Artur acordou de madrugada no apartamento do Leblon que comprou com sua mulher, a economista Susan Schommer, uma moça gaúcha que faz pós-doutorado no Impa. “E agora? Tento dormir de novo ou penso um pouco?” Decidiu pensar. Ficou ali, no escuro, olhando para o teto. Do lado de fora, os últimos foliões de algum bloco pré-carnavalesco se arrastavam pela rua, cantando e caindo. Do lado de dentro, nada além de um homem parado na cama, de olhos abertos, ao lado da mulher que dormia.

Contudo, havia movimento. Sem se mexer, Artur começou a girar objetos matemáticos na cabeça, como alguém que contorna uma estátua para vê-la de todos os ângulos. Estava retomando um problema que deixara de lado seis anos antes, por não saber como prosseguir. “Fiquei pensando de maneira gentil”, ele conta. Era um pensamento meio à deriva, sem âncora: “Eu tinha dois objetos, mas não sabia como um se relacionava com o outro. Tinha batido num muro.” Até aquela madrugada, ele só vira o objeto como duas partes isoladas, sem encaixe. De repente, veio: “Mas se eu mudo a perspectiva, ele se revela como isso. Ele é isso. Posso seguir adiante.” A sensação era a mesma de quem se concentra nas formas esfaceladas de um quadro cubista e, dando um passo para trás, quem sabe outro para o lado, consegue finalmente recompor a figura - ali está a mulher, o violão e a partitura. Tudo é uma coisa só.

Ainda no escuro, Artur começou a calcular as consequências do seu novo [p. 36] ponto de vista e percebeu que conseguia produzir muito mais informação. “A narrativa já tinha engordado”, explica. Seu objeto, que até então não revelara muito de si, começou a gerar histórias cada vez mais fantásticas, como se ele tivesse encontrado o segredo daquelas caixinhas de surpresa hermeticamente fechadas que, a um golpe certo, abrem-se num

festival de bandeirinhas, bonecos de mola e música de circo. Artur ficou excitado, mas voltou a dormir. “Nem anotei, não tenho medo de esquecer as minhas intuições.”

No dia seguinte, decidiu “atacar o objeto por todos os lados” - o vocabulário dos matemáticos é pródigo em metáforas bélicas. “Foram dez dias, dezoito horas por dia. Tecnicamente, era muito difícil, mas a ideia estava lá.” Passava o dia andando em círculos no apartamento. Volta e meia parava, olhava para o teto, fazia uns riscos no papel para ajudar o raciocínio. “A maior parte do trabalho acontece na cabeça. A sensação é de absorção total. Me lembro de abrir um espumante que estava na geladeira. A rolha explodiu, o vinho começou a escorrer e eu não agia, ficava só olhando aquilo e pensando: 'Não era pra ele estar escorrendo, normalmente isso não acontece...'”

A cada momento, coisas cada vez mais improváveis aconteciam com o objeto - exatamente o que Artur desejava. Ele buscava uma prova por contradição: se estivesse errado, o objeto era monstruoso, “coisas horrorosas aconteciam com ele”. Objetos matemáticos podem ser fáceis de visualizar (um círculo) ou muito complexos (aqueles com os quais Artur quase sempre trabalha), mas, para existir, todos precisam ser dotados de uma característica: ser lógicos. Objeto horrível é aquele que revela características que acabam por anulá-lo, como se possuísse uma anomalia genética tão grave que tornasse a vida impossível.

“Continuei assim até encontrar uma contradição. Depois de uma semana de trabalho, a prova por absurdo estava feita. Minha conjectura era verdadeira.” Artur acabava de dar um passo significativo para solucionar um problema que se originara na física: a equação de operadores de Schrödinger quase-periódicos - aquilo que tentou explicar depois de um longo silêncio. Até então, tinha-se uma compreensão parcial do problema. Ele intuiu a possibilidade de empregar sistemas dinâmicos para entendê-lo globalmente.

Artur costuma acordar por volta do meio-dia. Trabalha muito na cama e preza o tempo morto. Acha que transporte público é um ótimo lugar para fazer matemática, uma das razões pelas quais não gosta de carros. Já teve ótimas ideias nos longos trajetos do metrô parisiense. Em 2008, durante um voo Rio-Paris, decidiu pegar um problema com o qual andava brigando há dois anos. “Acho que foi entre um filme e outro daquela televisãozinha”, diz. Foi girando as coisas na cabeça e, surpreso, viu que a complexidade se reduzia a uma expressão simples. Quando o avião pousou no aeroporto Charles de Gaulle, tinha resolvido o problema - descobrira mais uma peça do quebra-cabeça de Schrödinger.

Artur prefere “fazer conta de cabeça” - e por “conta” não se entenda tábuas de multiplicação, mas construção de ideias, geografias mentais com vales, picos, dobras, abismos, descontinuidades. “Papel é força bruta. Na cabeça não dá pra manipular objetos muito grandes, e isso me obriga a fazer contas mais simples”, explica. Ele isola as características que mais lhe interessam e descarta o acessório: “Faço uma caricatura do objeto.”

Seu pensamento alterna expressões formais com palavras do dia a dia. “Num paper que escrevi com o Gugu, a gente classificou os objetos como objetos bons, muito bons, excelentes e, quando os excelentes tinham algumas características a mais e se tornavam os melhores objetos possíveis, eram objetos cool.” Também existe “o lado negro”, um lugar onde “você encontra coisas horríveis, particularmente detestáveis, que violam a tua capacidade de compreensão”. Um problema se transforma numa geografia dividida em regiões maçantes, paraísos e infernos. Nos lugares maçantes, todo comportamento é regular. É a Suíça. Nos paraísos, acontecem coisas interessantes e inesperadas. No inferno as provas falham, e é preciso mostrar que tudo lá desaparece, como em Hiroshima.

Jean-Christophe Yoccoz, de 52 anos, é francês. Morou no Brasil de 1981 a 1985, período durante o qual deu aulas no Impa. Em 1994, por seu trabalho em sistemas dinâmicos,

ganhou a maior honraria da profissão, a Medalha Fields, dada a cada quatro anos a no mínimo dois e no máximo quatro matemáticos com menos de 40 anos (desde sua criação, em 1936, apenas 48 pessoas ganharam a medalha). Yoccoz lembra um duende irlandês - cheinho, simpático e muito vermelho (no caso, de sol). Casado com uma brasileira, ele passa temporadas no Brasil. “Certamente o Artur é o matemático mais talentoso que já encontrei, pelo menos entre aqueles com quem tive proximidade”, diz ele, numa sala do Impa.

Para explicar as características de Artur, Yoccoz retoma uma velha taxonomia de matemáticos: existem aqueles que constroem teorias e os que resolvem problemas. Artur é um resolvidor, segundo Yoccoz. “Ele tem o talento de um Jean Bourgain ou de um Terence Tao” - dois dos maiores matemáticos da atualidade - “que veem coisas que os outros não enxergam. Você tem um problema insuperável, eles olham e, pumm!, você chega do outro lado.”

A descoberta matemática é um processo misterioso. A capacidade de ver diferente é uma de suas características. A intuição, é outra. Um grande matemático definiu intuição como a capacidade de “saber sem saber”. Ela deriva da imaginação, e afirma “tal propriedade pertence a tal objeto, mas não posso provar”. Alexander Grothendieck, talvez o maior visionário da segunda metade do século passado, e uma das únicas pessoas a quem o epíteto de gênio não parece exagerado, definia-a como a capacidade de “sentir a rica substância por trás de um enunciado”. Olha-se para um lugar onde só existem fragmentos e, subitamente, tem-se a percepção de um corpo, cada pedaço ligado ao outro por uma estrutura subjacente.

A intuição pode desaguar em iluminações - e a matemática está repleta delas. “Todo mundo tem a sua historinha”, diz Marcelo Viana, professor do Impa e colaborador de Artur. Num pequeno ensaio clássico, Poincaré descreve pelo menos quatro das que experimentou, uma delas responsável pela primeira descoberta que lhe trouxe reconhecimento e glória. Aconteceu quando ele ia tomar o ônibus, enquanto conversava com um amigo sobre assuntos sem relação com a matemática. No momento em que tocou o pé no estribo, ele soube que sabia. As iluminações não podem ser induzidas. São sempre concisas, chegam feito um raio e produzem o sentimento inequívoco de certeza. Fazia tempo que Artur deixara de lado o problema que lhe veio à cabeça na noite da insônia. Poincaré não parou um instante para refletir sobre o que acabara de lhe acontecer. Continuou a conversa normalmente.

Outro grande matemático francês, Laurent Schwartz, escreveu que o processo da descoberta matemática é análogo ao da percolação do café. A princípio, a água quente não consegue atravessar a camada densa de pó. Aos poucos, o veio principal se bifurca, e pequenos filamentos se infiltram por outros caminhos. Nada acontece - até que, de súbito, o líquido vence o obstáculo e brota do outro lado. É a ideia.

Artur passa longos períodos de inatividade, dias ou semanas, “e aí vem uma ideia e o trabalho exaustivo começa”. Uma de suas estratégias é trabalhar em vários problemas ao mesmo tempo, “de vários sabores”. Quando um empaca, ele ataca outro. Volta e meia diz que deu sorte, pois acha que a ideia lhe veio à toa, ou ele se embrenhou por um caminho improvável que desembocou numa solução. Mas é claro que as ideias percolavam. Sua mulher tem uma opinião clara a respeito: “Quanto mais o Artur trabalha, mais sorte ele tem.”

Milhares de ideias ocorrerão ao matemático ao longo de sua vida produtiva. Todos dizem que o principal critério para reconhecer imediatamente a superioridade das que se impõem é o fato de serem belas. Matemáticos são mais próximos de artistas do que de engenheiros. “Imagine duas coisas inteiramente distintas, criadas independentemente”, propõe Artur, “e imagine que, por alguma razão misteriosa, você descobre que elas são parte de uma coisa só.” Ele está descrevendo um dos modos do senso estético, ao qual é particularmente sensível.

As ideias discutidas em Stony Brook ganharam uma extraordinária expansão nos últimos anos. “Nas mãos de Artur”, diz Mikhail Lyubich, “elas estão se tornando uma ferramenta universal, uma espécie de cola que une vários problemas aparentemente não

relacionados.” Os grandes matemáticos às vezes são comparados a pioneiros e colonizadores. Uns se atiram em terras impensadas e assentam ali um posto avançado; outros conectam essas ilhas de pensamento ao corpo da disciplina. Artur é um colonizador.

“Ele tem a capacidade de descobrir relações insuspeitas entre coisas, e é disso que os matemáticos gostam”, diz Viana. A beleza seria essa intuição de uma totalidade. Esse sentimento estético é a peneira que separa o joio do trigo. Por ela só passam os objetos que, por belos, anunciam: Existo. “Passamos a vida pensando em objetos lindos”, diz Yoccoz, com um sorriso de felicidade. “O prazer estético é comparável ao da música.” Grandes matemáticos são estetas, e a beleza será, para todos eles, uma das mais poderosas ferramentas da descoberta. Pelo entusiasmo com que falam do que lhes passa pela cabeça, é como se existisse música e nós, os não-matemáticos, fôssemos todos surdos.

“**M**atemática é o rigor infinito”, diz Artur. A definição ajuda a compreender sua aversão a falar sobre o que não pensou. Não é incomum ouvi-lo responder “Não sei” ou vê-lo refletir antes de se manifestar sobre uma pergunta trivial. Quando fala, suas palavras tendem a acertar o centro do [p. 37] alvo, onde não patinam. Como, por exemplo, estava abismado com o fato de o governo do Mato Grosso do Sul ter incluído remédios homeopáticos na cesta de drogas de combate à gripe suína, dava a entender que era cético quanto à homeopatia. “Não”, explica com um sorriso. “O princípio da homeopatia é a diluição absoluta, ou seja, no final do processo, não se preservou uma molécula sequer do princípio ativo. Eu não sou cético em relação à homeopatia. Cético implica dúvida, e eu não tenho dúvida nesse caso.”

A exigência de rigor parece ser um desses traços inatos que, se não suficientes, são ao menos necessários para indicar uma vocação matemática. O sintoma se revela cedo e, no caso de Artur, foi responsável por sua saída - antes que o expulsassem - de um dos melhores colégios do Rio de Janeiro, cidade onde nasceu.

Seu pai, Raimundo, um amazonense, começou a vida cultivando uma roça de mandioca à beira-rio. Aos 15 anos, foi para Manaus, onde conseguiu um emprego de copeiro no palácio do governador. Conciliando trabalho e estudo, terminou o ensino médio. Decidiu tentar a sorte no Rio, passou num concurso público e entrou para o Instituto de Resseguros do Brasil, que o ajudou a pagar a faculdade - “Acho que de contabilidade”, diz o filho. No IRB, conheceu Lenir. Tiveram só um filho, que era ainda pequeno quando se separaram. Ele foi criado pela mãe.

Com 6 anos, Artur foi matriculado no São Bento, um colégio no centro do Rio que costuma ocupar o primeiro lugar da maioria dos rankings de melhores escolas do Brasil. Já aos 5 anos lia livros de matemática, e, como o currículo lhe parecesse algo tedioso, ia atrás de material didático de classes mais adiantadas. Chegou a comprar apostilas do Telecurso 2º Grau; como estava no ensino fundamental, aquilo lhe parecia mais avançado. Aos 13 anos, era bom aluno de história e ciências. As questões sociais lhe interessavam, e durante algum tempo achou que jornalismo pudesse ser uma opção de carreira. Herdou do pai a paixão pelo Vasco e pedia à mãe que o levasse aos treinos do time. Podia se dar a esse luxo, pois a escola não apresentava desafios maiores.

Artur teria encerrado o segundo grau do São Bento como quem passa férias, não fosse a disciplina de religião. Pela primeira vez, aos 14 anos, trombava com um obstáculo. Sua dificuldade não era o conteúdo, mas a natureza da discussão. Concluiu rapidamente que estava sendo apresentado à má filosofia: “Eles tratavam Deus como uma questão de lógica. Eu não podia aceitar, e isso independia de eu acreditar ou não em Deus”, lembra. “Se o padre dissesse ‘Estes são os dogmas da Igreja’, tudo bem. Mas eles sugeriam que a razão levava necessariamente à existência de Deus. Esse era um argumento filosófico, e sem o contra-argumento me parecia falacioso. Eu queria a refutação, e a refutação da refutação.” Como nenhuma das partes arredava pé, os beneditinos lhe sugeriram que deixasse a escola. “Foi um

alívio”, ele diz.

Ainda no São Bento, Artur teve a sorte de encontrar um bom professor que lhe falou das olimpíadas de matemática. Na primeira de que participou, aos 13 anos, na PUC, Artur saiu-se “relativamente bem”. Se tinha alguma dúvida sobre o seu talento para resolver problemas, deixou de ter. No mesmo ano, ganhou sua primeira medalha olímpica na edição nacional da competição. O bronze de 1992 viraria ouro em 93, 94 e 95.

Do São Bento foi para o Santo Agostinho, outro colégio de grande reputação. As ciências exatas lhe pareciam cada vez mais fáceis, e ele começou a faltar às aulas para não abrir mão de acordar tarde, hábito que sempre cultivou com zelo. O currículo o irritava: “As pessoas aprendiam as matérias não para saber, mas para passar numa prova. Na grade, depois da aula de física vem português e depois geografia. Num sistema desses, o que eu podia aprender? Preferi a matemática, escolhi aprender bem uma coisa, para a vida.” Tinha 16 anos.

No mesmo ano de 1995, Artur integrou a equipe brasileira que foi à olimpíada internacional de matemática, a mais dura competição mundial para alunos do ensino médio. Cada país envia no máximo seis representantes, escolhidos entre os mais talentosos da nação. Países como China, Rússia e Estados Unidos tratam a competição como questão de Estado. As equipes são selecionadas por meio de processos extremamente rigorosos e treinadas por matemáticos competentes ao longo de semanas, em regime de imersão. O Brasil, na época, apenas reunia os seus talentos e os embarcava no avião, no máximo tendo lhes fornecido uma lista de exercícios dias antes. As provas aconteceram em Toronto, no Canadá. Participaram 73 países e 412 competidores. Artur cravou cinco das seis questões e, como outros 29 jovens (nenhum deles brasileiro), voltou para casa com uma medalha de ouro. Chegando aqui, o Impa imediatamente lhe ofereceu uma bolsa de iniciação científica.

Artur começou a frequentar a instituição e, ainda no Santo Agostinho, iniciou o curso de mestrado, que concluiria junto com o segundo grau. (Ele pulou o curso regular da universidade.) Há um bom tempo deixara de comparecer com assiduidade às aulas do colégio. Havendo uma frequência mínima para passar de ano, era o caso de perguntar sobre sua taxa de faltas. Artur pensou - mais do que a pergunta exigia. “Se eu escrever que você faltava a 50% das aulas, você achará estranho?” Ele olhou para os lados, tirou os óculos e coçou vigorosamente os olhos com o punho das mãos, gesto a que recorre toda vez que uma pergunta lhe parece trivial ou tediosa. “Não precisa ser rigoroso”, sugeri. Artur sorriu: “É difícil você me pedir para não ser rigoroso - 50% é um valor preciso. Diz que eu faltava de 30 a 50% das aulas.”

O prédio do Impa tem longos terraços que se esparramam pelas franjas da Floresta da Tijuca. Seus banheiros são limpos. Pelos corredores, ouve-se espanhol, inglês e francês. Com um pouco de paciência, russo, pársi, chinês e alemão. Nasceu em 1952, por iniciativa do CNPq, a agência nacional de fomento à pesquisa que havia sido criada no ano anterior. Durante os primeiros anos, viveu numa sala tomada de empréstimo ao Instituto de Física, e de mudança em mudança, chegou à sede própria, no Horto do Jardim Botânico. Está voltado para a formação de mestres e doutores nas mais diversas áreas da matemática, além de promover o aprimoramento do ensino de matemática com cursos e publicações dirigidas a professores.

É, sob todos os aspectos, a melhor instituição de ensino do país. Nenhum outro centro de pesquisa goza de prestígio internacional semelhante. O Impa publica ou é citado com regularidade nas melhores revistas de matemática do mundo. Alguns dos 230 doutores que já formou estão na fronteira da ciência. Nenhum deles pagou um centavo para estudar. O Impa é o resultado de uma rara conjunção de fatores: política pública bem-sucedida e administradores dotados de boa ambição, realismo e competência técnica, à parte o fato singular de a matemática ser ao mesmo tempo barata e não-ideológica.

Criado pelos matemáticos Lélío Gama, Maurício Peixoto e Leopoldo Nachbin, desde o

início o Impa conseguiu se aproximar dos mais talentosos matemáticos da época. Peixoto e Nachbin eram pesquisadores ilustres e, graças ao respeito intelectual de que gozavam, bem como às delícias tropicais do Rio de Janeiro das décadas de 50 e 60, conseguiram criar um influxo constante de grandes matemáticos que vinham lecionar e pesquisar aqui. Gigantes como os franceses Laurent Schwartz e René Thom ou o americano Steve Smale deram palestras ou ensinaram no Impa. (Smale fez uma de suas mais notáveis descobertas durante a estadia no Rio.) Os três são medalhistas Fields e figuram em qualquer lista dos mais importantes matemáticos da segunda metade do século passado.

A excelência do Impa está amarrada ao nome de Jacob Palis, considerado o maior matemático brasileiro. Palis levou adiante o projeto dos fundadores. Durante a sua gestão, o número de alunos e matemáticos estrangeiros aumentou substancialmente. Welington de Melo chegou ao Impa em 1970: “A quantidade de matemática que aprendi nesses corredores foi uma grandeza.

Jacob criou esse ambiente.” Eram os anos do regime militar, e enquanto a maioria das universidades sofria com a ausência de liberdade, o Impa se fortalecia - ideias abstratas jamais incomodam os donos do poder, sejam eles generais ou comissários. A matemática floresce sob todos os regimes políticos e, por só precisar de papel e lápis - às vezes, nem isso (Arquimedes fazia desenhos na areia) -, pode ser praticada em condições extremas. O francês Jean Leray revolucionou a topologia numa prisão da Segunda Guerra.

A matemática é mais sensível a recursos intelectuais do que materiais - e os primeiros estavam disponíveis. O Impa está para a matemática assim como a Jamaica para o atletismo: não compete em tudo para ser excelente em alguma [p. 38] categoria. Conquistou excelência em sistemas dinâmicos não-periódicos e se tornou referência internacional. Steve Smale é um dos heróis totêmicos do campo. Ele foi o orientador de doutorado de Jacob Palis, que orientou Welington de Melo, que orientou Artur Avila.

A fila de carros para entrar no estacionamento da PUC, no bairro da Gávea, às vezes não anda. Naquela quinta-feira de setembro, o compromisso era uma conversa com o matemático Nicolau Corção Saldanha, marcada para as 11h30. Eram 11h15 e o carro não avançava. Convinha ligar e pedir desculpas pelo possível atraso. “Qual o teu carro?”, perguntou Nicolau (todos o tratam pelo primeiro nome). “Daqui a um minuto estou aí. A gente conversa no carro. Não vou precisar mesmo de quadro-negro.” Em poucos instantes apareceu, de bermuda e tênis Bamba. Por princípios vegetarianos, não usa couro. Entrou no carro e sugeriu que déssemos umas voltas pelo Leblon.

Nicolau Saldanha tem 45 anos e foi o primeiro brasileiro a ganhar uma medalha de ouro numa olimpíada internacional de matemática. Competiu em 1981, em Washington, e solucionou todas as questões. O talento excepcional o levaria da PUC, onde fez o mestrado, para Princeton, um dos grandes centros mundiais de matemática. Ali estudou com um dos maiores matemáticos dos últimos 50 anos, William Thurston, seu orientador no doutorado. Foi considerado o aluno mais brilhante de Princeton na época.

Nicolau é muito branco e tem um ar cansado, de quem dorme pouco. Sua fala é suave, algo etérea, e suas feições lembram as de um compositor romântico entregue a prelúdios. Quando Artur chegou ao Impa, foi um dos primeiros professores que encontrou. “A turma era enorme”, lembra Nicolau. “Sou conhecido por dar provas desafiadoras. As notas eram baixíssimas, mas a performance do Artur era extraordinária. Só percebi que ele existia por causa do desempenho, nem tenho certeza se ele assistia às aulas. Eu não me lembro dele lá. Ele nunca fez uma pergunta.”

Na sala do Impa que ocupa durante os meses que passa no Brasil, de bermuda, camiseta e sandália de dedo, seu uniforme quando está no Rio, Artur se recorda: “O nome do curso era 'Análise da Reta' e foi muito importante pra mim.” Até então, sua experiência

matemática era vencer competições. O curso de Nicolau era bem mais do que isso. A cada aula ele era apresentado a ideias complexas, com as quais só era possível lidar revendo o modo de pensar. Nicolau permitia que os alunos levassem livros e anotações para as provas. Artur ia só com a caneta. “Eu só levava o que tinha na cabeça”, diz, “porque as respostas não estavam nos livros. Essa era a coisa legal das provas do Nicolau: você tinha que ter uma ideia.” A nota para passar era três. “O Artur tirava doze, a nota máxima”, lembra Nicolau, “o segundo tirava sete; o terceiro, cinco.” Artur frequentava, sim, as aulas. Se não chamava atenção, é porque não abria a boca: “Eu era quieto porque queria ter muita certeza do que falar”, explica. “Leva tempo até ter meia-certeza, que é o mínimo pra fazer pesquisa.”

Desde o ano anterior, quando ganhara a medalha de ouro em Toronto, Artur se tornara o mais valioso integrante da equipe olímpica brasileira. Estava tudo acertado para viajarem para a Índia, sede das Olimpíadas de 1996, quando, poucos dias antes do embarque, ele avisou que não ia. Instalou-se a crise. O Brasil provavelmente deixaria de ganhar mais um ouro - e até então só conquistara cinco, incluindo o dele. O comitê organizador, do qual faziam parte matemáticos influentes, pressionou, mas Artur não transigiu. A equipe teve de partir desfalcada.

Entre o Canadá de 1995 e a Índia 96, algo muito importante havia acontecido: ele entrara no Impa. “Não tinha ideia do que era fazer matemática. Olhei e disse: é isso.” A competição não lhe agradava mais. “Lá tudo tem solução, e a graça da matemática é a incerteza: você pode gastar anos lutando contra alguma coisa que talvez nunca se resolva.” A pressa também o incomodava. Matemáticos não precisam tomar decisões urgentes e nenhum deles é forçado a provar uma conjectura até o fim do mês. “Matemática é feita com tempo, não existe a pressão. E eu gosto de refletir”, diz Artur.

Desistir da olimpíada foi a primeira decisão do matemático que Artur Avila viria a ser. “Se eu estiver correto”, diz Elon Lages Lima, seu orientador de mestrado, “isso mostra claramente que aos 17 anos ele já sabia como se constrói uma carreira. Não lhe interessava ganhar pela segunda vez um prêmio que já tinha. Havia coisas mais importantes a fazer.”

Artur ocupa uma salinha triste num dos prédios mais feios de Paris, onde trabalham 300 matemáticos. São apenas duas mesas, um quadro-negro, um armário de metal e um telefone que ele não sabe como operar. Até 2008, estava contratado como chargé de recherche, encarregado de pesquisa, vinculado ao Laboratório de Probabilidades e Modelos Aleatórios do CNRS. A salinha triste era novidade e vinha no embalo de uma promoção. Em outubro de 2009, ele iniciava o ano acadêmico na França como um dos mais jovens matemáticos a chegar ao posto de directeur de recherches, diretor de pesquisas.

Afora o salário melhor, isso significou apenas uma mudança de andar. “O pesquisador promovido é transferido para outra cidade, onde terá de trabalhar e ensinar. No meu caso, eles sabem que eu quero ficar aqui, então o jeito burocrático de resolver o problema foi me trocar de andar.” Mudança de andar significa ser alocado a um laboratório diferente - no caso, o Institut de Mathématiques de Jussieu. “Se um pesquisador reclamar da transferência e me usar como exemplo de exceção, eles sempre vão poder dizer que os papéis provam que eu mudei.” Como matemáticos são independentes e trabalham como e quando querem - “seria escandaloso se alguém determinasse o que devo atacar” -, a rigor não muda nada.

O privilégio é uma das concessões que o CNRS faz para não correr o risco de perdê-lo. A promoção prematura foi estimulada por um e-mail que baixou na caixa de mensagens do chefe de Artur: era da Universidade Yale, nos Estados Unidos, demonstrando interesse em contratá-lo. Provavelmente ele não aceitaria, pois gosta da França. “Eu ganho dois salários mínimos, mas é o suficiente”, diz. “Não preciso de muita coisa. Acho bom viver num lugar com escola pública boa, saúde, transporte. Uma sociedade em que um pesquisador ganha dois salários e ninguém ganha trinta me interessa.” Também aprecia o costume civilizado de comer

calmamente. “Os americanos comem andando”, diz. Fica horrorizado quando dá palestras nos Estados Unidos e depois não o chamam para jantar.

A única obrigação de Artur é produzir matemática. “Sou muito afastado das coisas concretas. Eu relutaria em dizer que o que eu faço serve.” No entanto, perguntas sobre a utilidade da pesquisa pura começam a aparecer na boca de funcionários do Estado. O que você tem feito para melhorar o mundo? O que você tem feito pela economia? “Existe uma pressão do governo francês. Sutil, mas está lá.”

Para a maioria das pessoas, a utilidade da matemática parece óbvia: pontes, projeções econômicas, algoritmos de computador. Boa parte dos matemáticos acha essas aplicações desinteressantes. “O que serve para a vida é banal e chato”, disse Hardy, num livrinho clássico de 1940 intitulado *Em Defesa de um Matemático*. “A matemática que pode ser usada para tarefas comuns pelo homem comum é desprezível, e aquela que serve aos economistas e sociólogos não serviria nem como critério para conceder uma bolsa de estudos a um estudante de matemática”, escreveu. “A verdadeira matemática dos verdadeiros matemáticos, a matemática de Fermat, Euler, Gauss, Abel e Riemann, é quase toda ela inútil.”

As posições de Hardy são exageradas - grandes matemáticos se dedicam ao que ele chamaria de matemática útil -, mas não traem certo consenso entre seus colegas de profissão. Para muitos, o tema nem chega a merecer conversa. Kepler precisou das propriedades da elipse para chegar às leis do movimento dos corpos celestes, mas os gregos haviam se interessado por ela simplesmente porque a forma lhes parecia bonita. A dificuldade brutal de um problema é razão suficiente para que alguém dedique a vida a resolvê-lo. Aos matemáticos, caberia levar às últimas consequências as possibilidades da razão e, assim, aferir até onde ela é capaz de ir. Os usos vêm depois - quando vêm.

Em 1998, aos 18 anos, Artur Avila começou o doutorado. “Jovens muito brilhantes tendem a ser chatos, querem se exibir o tempo todo”, lembra Welington de Melo. “Não era o caso dele. Ele raramente fazia perguntas, mas quando fazia, você tinha que levar pra casa e pensar durante o fim de semana.” Contudo, não foram as boas perguntas ou as notas altas que começaram a chamar a atenção de Melo. Havia outra coisa, mais rara e muito mais importante: Artur não se interessava por problemas secundários. Parecia só perseguir os fundamentais. Na época, Melo estava trabalhando num artigo que julgava importante. O trabalho principal já estava feito, mas havia alguns aspectos secundários que ainda não tinham sido enfrentados. Melo achou que Artur, por ser tão jovem, veria aquilo como um desafio. Propôs que resolvesse os problemas e assinasse o artigo junto com ele. “Imagine, ele era um adolescente...” Artur não aceitou. Melo sorri: “Não era um problema central.”

Matemáticos falam não só em beleza, mas também em bom gosto, que definem como a capacidade de detectar o que é importante. Desde muito cedo, Artur mostrou ter uma intuição aguda para os grandes problemas. Elon Lages Lima acha que essa é a maior qualidade dele: “Artur tem uma visão mais clara do papel de um matemático do que a maioria dos outros alunos brilhantes que passaram por aqui. A gente existe para resolver o que nunca foi resolvido antes. Isso não se faz deliberadamente. É como o instinto de caça do animal. Ele faz porque está dentro dele.”

Tudo na vida de Artur Avila está orientado para a eficiência. O apartamento do Rio, num prédio pequeno e sem elevador, a uma quadra da praia, é espartano. As estantes não têm livros e as paredes não têm quadros. Uma mesa, poucas cadeiras. Uma cama eternamente desfeita e uma televisão plana pregada à parede. Com o passar dos anos, ele foi deixando quase tudo de lado para se preocupar apenas com sua mulher, com culinária - “Ninguém passa anos em Paris sem se civilizar”, diz Marcelo Viana -, com informações políticas colhidas na internet e com matemática. Nunca mais assistiu a um jogo do Vasco. Não vai ao cinema, pois desconfia da crítica. Prefere filmes antigos, pois “se chegaram até aqui é porque são bons”.

Ao ouvir que eu estava lendo a autobiografia de Laurent Schwartz, um catatau de 528 páginas, sugeriu, sem ironia: “Por que você não pega do meio, como eu faço?” Certa vez, usou a frase “O livro que eu li.” O livro? Só um? “O último foi em 2000, num avião. Comprei no aeroporto. Era aquele do Oscar Wilde...” O Retrato de Dorian Gray? “É. Peguei no meio, li um pouco, ficou meio misterioso, aí voltei pro início.” Não terminou. Não lê nem textos técnicos. Diz que seu método preferencial de estudo é a conversa.

Não despacha bagagem em aeroporto. O que não cabe na mala de mão ele deixa na lata de lixo do terminal, para não ficar esperando na esteira de chegada. Não tem tralhas, roupas, excessos. Não gosta de dar aulas e quase não tem alunos. “A essa altura, é penoso pra mim explicar as miudezas.” Não perde tempo. Pensa matemática e viaja para fazer matemática. De janeiro a agosto do ano de 2009, passou pelas universidades de Maryland, Stony Brook (NY), Cal-Tech (Califórnia), Irvine (Califórnia), North-western e Chicago (Illinois), Stony Brook (novamente); deu seminários em [p. 39] Marselha e na Alemanha. Ainda iria para o Chile e retornaria à França.

Sua capacidade de produção é prodigiosa. Sozinho ou em colaboração, já publicou cerca de quarenta artigos em revistas internacionais, 1 112 páginas ao todo. Onze deles apareceram nas três mais prestigiosas publicações do mundo, *Annals of Mathematics*, *Acta Mathematica* e *Inventiones Mathematicae*. “Nenhum outro matemático brasileiro tem ou teve em toda a sua carreira uma lista de publicações da dimensão da do Artur. É impressionante mesmo em nível internacional para gente da faixa etária dele”, diz Melo. Artur tem um objetivo claro: não dissipar energia nem desperdiçar o vigor da sua juventude. Opera feito um míssil balístico. “Quando você é jovem, talvez tenha mais energia para atacar brutalmente o objeto”, diz.

Nicolau Saldanha, a quem todos se referem como um dos mais brilhantes matemáticos brasileiros, se impressiona com o modo como seu ex-aluno trabalha e publica. “Ele tem um interesse imenso em escrever, diferente de muitos outros colegas, que preferem pensar matemática a escrever matemática.” Olhando pela janela do carro, completa: “No fundo, eu sou meio assim. Tenho dificuldade em escrever pra ser publicado. Fico satisfeito de ter resolvido um problema, isso basta, é pra mim, eu não me preocupo em saber se isso vai melhorar o mundo ou não”, diz, como se, para ele, a matemática fosse mais um prazer do que uma profissão.

Artur é o profissional consumado. Não tem prazer em escrever, mas sabe que a tarefa faz parte do trabalho. “Polir não é emocionante. Tenho trabalhos anunciados desde 2003 que não tive tempo de pôr no papel. No momento em que você resolve, o resto deixa de ser interessante. Quando perguntam, eu digo que a prova está no laptop.” A quantidade de artigos publicados atesta o contrário. Artur não só publica como se preocupa em escrever bem: “Eu preciso que o leitor se interesse pelo meu objeto. Essa é a minha função. Isso implica cuidado com a narrativa.” Nunca mais releu sua tese de doutorado “porque o estilo é pavoroso”.

Sua disciplina profissional está associada a um amor profundo pelo que estuda. Um dos poucos filmes recentes a que assistiu foi *Gênio Indomável*, de Gus Van Sant, no qual Matt Damon faz o papel de um prodígio matemático. Artur odiou: “O cara não gosta do objeto. Aquilo parecia uma disputa, quem resolve antes esse problema, quem resolve aquele. O sujeito podia estar estudando qualquer coisa, nada era específico. Nenhum matemático é assim. A gente estuda uma coisa porque gosta dela”, diz. Ele, por exemplo, não gosta muito de álgebra, na qual tudo é certo. Prefere objetos mais flexíveis, com pequenas doses de incerteza, erros que ele terá de controlar para que não se propaguem. “Costumo brincar que não gosto muito daquele sinal de igualdade. Prefiro as aproximações.”

Muitas vezes, o que um matemático tem de mais valioso a ensinar não são suas provas, mas o seu modo de pensar. No segundo ano do doutorado, Artur encontrou Lyubich

no Rio. Foi uma conversa definitiva. “Comecei a fazer perguntas, e ele, que era um matemático muito importante, começou a pensar alto”, conta. Artur ficou mesmerizado. Lyubich não tinha medo de errar. A liberdade levava o raciocínio por direções absolutamente especulativas. Era possível sair por aí, pelos lugares mais fantasiosos da matemática, guiado apenas pela intuição. “Foi uma surpresa”, relembra Artur. “Vi como um matemático excepcional pensava matemática. Fui pro Welington e perguntei se era possível uma contribuição com o Lyubich.” Não demorou, estava em Stony Brook.

Quando, meses depois, Artur apresentou a tal ideia estranha para remover o obstáculo que os impedia de chegar à prova, Melo e Lyubich ficaram desconcertados: “Estava fora da caixa de ferramentas que a gente conhecia”, explica Melo. “É como um piano: você só pode tocar aquelas teclas, não existem outras, mas de vez em quando alguém aparece com alguma coisa que não está na escala.”

Parte do trabalho desenvolvido em Stony Brook integrou a tese de doutorado de Artur, defendida em 2001, aos 21 anos, diante de uma banca ilustre composta por Marcelo Viana, Jacob Palis e dois matemáticos estrangeiros, o francês Yoccoz e o americano John Milnor, ambos ganhadores da Medalha Fields. No mesmo ano foi para a França, como pesquisador do Collège de France, e estreitou o contato com Yoccoz. “Foi muito importante. Como eu não leio, só conhecia o que se discutia no Impa. Eu era muito ignorante, e só lá descobri como a matemática é grande.” Ficou na França cinco anos.

Em 2006, recebeu uma bolsa do Clay Mathematics Institute, uma fundação privada americana de apoio à matemática. A bolsa é oferecida a jovens de grande potencial. A liberdade é absoluta: o ganhador pode morar onde quiser e tem garantidos não só um bom salário, como dinheiro para aluguel e gastos com viagens de trabalho. Artur pediu licença não remunerada ao CNRS - seu empregador depois do Collège de France - e voltou para o Brasil, onde permaneceu, sempre ligado ao Impa, pelos três anos de duração da bolsa.

Ficar no Brasil não é uma posição ideológica. “Não sou nacionalista. Não torço muito pelo Brasil, mas quero que a matemática daqui avance. Gosto de ficar perto dos colaboradores brasileiros” - Gugu e Marcelo Viana são os principais -, “e também é bom porque lá fora está sempre acontecendo muita coisa. É importante ter um tempo pra parar e pensar. Muitas coisas são feitas no isolamento.” A bolsa Clay expirou em julho de 2009, mas o cnrs aceitou que ele passasse meio ano aqui. Quando está no Brasil, recebe apenas pelo Impa. Quando está na França, apenas pelo CNRS.

O dinheiro aqui é bem melhor. Artur tem tentado seduzir professores estrangeiros a virem para o Brasil com o que ele chama de “salário em quilos de filé-mignon”. “Lá é perto de 40 euros, aqui estava por 17 reais ontem. Na França, com todos os descontos, um pesquisador como eu ganha em torno de 2 500 euros. No Impa, um cara que está começando ganha 8 800 reais.”

Jacob Palis exerce uma influência extraordinária na matemática brasileira. De 91 a 98 foi presidente da International Mathematical Union, a organização responsável, entre outras coisas, por conceder, nos seus congressos quadrienais, a Medalha Fields. Não existe Academia Sueca para a matemática. Existe a IMU.

Palis ocupa um escritório no último andar do Impa, instituição sobre a qual fala com paixão desenfreada. É um homem de 69 anos, jovial, alto, em boa forma, de bochechas caídas e sorriso meio maroto. Parece achar o mundo divertido. Na parede atrás de sua mesa, aparece em fotografias ao lado dos grandes do mundo. Matemáticos eminentes, cientistas de primeira grandeza, o então presidente da China Jiang Zemin.

Sua energia é furiosa. Atual presidente da Academia Brasileira de Ciências, é constantemente interrompido por dois celulares e dois telefones fixos que tocam sem parar. Quase sempre são questões políticas a serem resolvidas - mais fundos para pesquisa, mais

pressão para que o ministro abra as comportas.

Para Jacob Palis, não há dúvida de que Artur é resultado direto do Impa, um dos pontos máximos da história da instituição. Houve outros. “O Ricardo Mañe, que ficou famoso depois que morreu muito cedo, o que mostra que estamos na periferia. Se ele fosse ligado a uma universidade como Princeton ou Harvard, é provável que tivesse ganhado a Fields. O Marcelo Viana é outro que ficou na short list da medalha. Tem o Gugu, que é extraordinário.” No momento, porém, parece que as apostas se canalizam todas para Artur Avila.

Artur afirma que foi sua a decisão de ir para a França, mas Palis sugere que houve uma estratégia institucional por trás disso. “Nós não fomos muito inocentes ao estimular a presença do Artur na França. O fato de ele passar meio ano lá e meio ano aqui aumenta a visibilidade dele.”

Entre 19 e 27 de agosto próximo, a cidade de Hyderabad, na Índia, receberá o congresso internacional da IMU. Serão vinte sessões, cada qual dedicada a um campo específico da matemática, além de vinte palestras plenárias, nas quais um matemático fala para toda a comunidade de colegas.

“É uma honraria imensa”, diz Marcelo Viana, o único brasileiro que já teve esse privilégio. Artur será um dos plenaristas do encontro. “Na idade dele, então, é fora do comum. Os plenaristas são convidados porque as descobertas que fizeram são tão importantes que o trabalho é considerado um avanço para o conjunto da matemática.” Viana conta que três coordenadores de área defenderam o nome de Artur para a plenária. “Três que eu sei”, diz ele. “Isso significa que pelo menos três campos da matemática julgam que a contribuição do Artur foi determinante para eles.”

Em sua sala no Impa, tomada por uma bagunça épica, Artur evita olhar para a imensa janela por onde entra um sol de primavera. Bebeu um pouco demais na véspera e está com uma leve ressaca. O Impa organizara um churrasco para comemorar dois importantes prêmios internacionais recebidos por pesquisadores da casa. O primeiro, por Gugu; o segundo, por Artur, concedido pela Academia de Ciências Francesa a matemáticos de menos de 35 anos que deram uma contribuição significativa ao campo. Só soube da existência do prêmio - e dos 30 500 euros que o acompanharam - ao ser notificado que o ganhara.

Na Índia, Artur falará de vários aspectos do seu trabalho, inclusive Schrödinger. Até setembro, já havia feito o principal das partes I e II de sua teoria global. Um problema incontornável o impedia de chegar à parte III, a última. “Um dia eu espero resolver isso”, dissera lá atrás. Agora, com dor de cabeça, protegendo os olhos do sol, ele sorri: “Apareceu uma ideia essa semana. Acordei de madrugada e tive uma certa mágica.” [p. 40]

SALLES, João Moreira. *Artur tem um problema*. Piauí. Rio de Janeiro: Abril, ano 4, n. 40, p. 34-40, jan. 2010a.