

2

“Santiago”¹: Uma reflexão a respeito do encontro entre o pesquisador e seu outro na produção de conhecimento em ciências humanas

Este capítulo é dedicado a elaborar uma discussão sobre a produção de conhecimento em ciências humanas, tendo como foco a relação entre o pesquisador e seu outro na prática de pesquisa acadêmica. Será feita uma aproximação entre o papel ocupado pelo diretor no âmbito da produção documentária e do pesquisador em sua prática de pesquisa. Uma análise do filme documentário “Santiago” (2007) nos servirá de mote para realizarmos esta aproximação, possibilitando uma reflexão a respeito do lugar ocupado pelo diretor/pesquisador na relação com o seu outro.

Antes de iniciarmos uma discussão acerca do documentário em questão, faz-se interessante uma breve incursão pela origem e desenvolvimento do pensamento dito moderno, uma vez que está estreitamente relacionado ao surgimento da linguagem, aspecto fundamental para a criação de diferentes modelos de conhecimento presentes no interior das ciências humanas.

2.1

Origens do pensamento moderno

Danilo Marcondes (1997) aponta no livro “Iniciação à história da filosofia” a existência de duas noções básicas presentes na origem do pensamento moderno que remonta ao século XVII, a saber: a idéia de progresso e a valorização do indivíduo. Ao fazer isso, o autor nos orienta na tarefa de buscar compreender as raízes históricas daquilo que nos acostumamos a designar como mundo moderno, desvendando deste modo os princípios que nortearam e possibilitaram o erigir deste período histórico, com características ainda tão presentes em nossa experiência contemporânea.

Neste sentido, Marcondes chama a atenção para o fato de que a modernidade deve ser compreendida como um processo em que a noção de

¹ João Moreira Salles assina a direção de “Santiago: Uma reflexão sobre o material bruto” (2007). O filme é sobre Santiago, mordomo que trabalhou por mais de trinta anos na casa onde João Salles cresceu. As imagens foram realizadas em 1992, mas o filme não foi editado; quando mais de treze anos depois, o diretor retoma o material bruto, produz um documentário que revela pouco a pouco os motivos pelos quais não conseguiu editá-lo na época da filmagem.

indivíduo passa a ser valorizada em detrimento de uma autoridade das instituições e o progresso é visto como a substituição de tudo o que é considerado antigo pelos ideais do que desponta como o novo, representando com isso uma ruptura com a tradição. Este processo engendra diferentes acontecimentos históricos tidos como paradigmáticos desse novo tempo, sendo três deles apontados por Marcondes como principais:

O humanismo renascentista havia colocado o homem no centro de suas preocupações éticas, estéticas, políticas. A Reforma protestante valorizara o individualismo e o espírito crítico, bem como a discussão de questões éticas e religiosas. A revolução científica pode ser considerada uma grande realização do espírito crítico humano, com sua formulação de hipóteses ousadas e inovadoras e com sua busca de alternativas para a explicação científica (Marcondes, 1997: p.153)

A passagem citada acima ajuda-nos a pensar a confluência destes três fatores históricos (humanismo renascentista, Reforma protestante e revolução científica) compreendendo-os numa perspectiva processual, o que aponta para um panorama que acaba por definir a configuração moderna.

É neste contexto histórico que as idéias de René Descartes (1596-1650) ganham expressão, uma vez que a ciência se desenvolve fundada na crença da capacidade humana de racionalização:

A crença no poder crítico da razão humana individual, a metáfora da luz e da clareza que se opõem à escuridão e ao obscurantismo, e a idéia de busca de progresso que orienta a própria tarefa da filosofia são alguns dos traços fundamentais da modernidade de Descartes. (Marcondes, 1997: p.160)

A passagem da Idade Média para a Modernidade implicou numa série de questionamentos acerca do conhecimento humano, com a revolução científica intensificando as transformações iniciadas pelo humanismo e pelo individualismo, presentes respectivamente no renascimento e na Reforma protestante:

O conflito entre os dois modelos de ciência, o antigo e o moderno, havia suscitado já no século XVI sérias questões acerca da própria idéia de ciência. Alguns pensadores céticos levantaram dúvidas sobre a possibilidade da ciência em geral, de qualquer teoria científica, isto é, sobre a possibilidade de o homem conhecer de forma certa e definitiva o real. (Marcondes, 1997: p.162)

Obter uma compreensão do pensamento moderno exige tal qual nos mostra Marcondes, um entendimento da filosofia cartesiana, ou seja, das implicações

epistemológicas trazidas pela filosofia desenvolvida por René Descartes, mais especificamente no que concerne a ênfase dada à racionalidade presente no seu “argumento do cogito”, para então fundar um paradigma de ciência que se contrapôs à época medieval:

Esses questionamentos mergulharam o homem da época em um ‘mar de incerteza’. Descartes assume então a missão de fundamentar ou legitimar a ciência, demonstrando de forma conclusiva que o homem pode conhecer o real de modo verdadeiro e definitivo. (Marcondes, 1997: p.163)

Esta noção está muito bem explicitada no livro “Textos Básicos de Filosofia”, também de autoria de Danilo Marcondes (1999):

Descartes considerava um de seus objetivos primordiais a fundamentação da nova ciência natural então nascente, defendendo sua validade diante dos erros da ciência antiga e mostrando a necessidade de se encontrar o verdadeiro método científico que colocasse a ciência no caminho correto para o desenvolvimento do conhecimento, o que se propõe no Discurso do método. (Marcondes, 1999: p.73)

O pensamento de Descartes torna-se paradigmático do início do pensamento moderno, pois se utiliza fundamentalmente do ceticismo, ou seja, do próprio método da dúvida para encontrar alguma certeza capaz de orientar o conhecimento humano.

Desta forma, para desenvolver o seu “Discurso do método”, citado na passagem acima, Descartes se dedicou a uma reflexão dos argumentos do ceticismo, partindo, nas “Meditações metafísicas”, das teses elaboradas pelos filósofos adeptos da tradição cética grega, para então refutá-las. Assim descreve Marcondes:

Seu ponto de partida consiste em adotar a posição cética, radicalizando-a e levando-a às últimas conseqüências para então mostrar que se trata de uma posição insustentável. Trata-se assim de uma refutação por absurdo, isto é, buscando mostrar que a posição do adversário leva ao absurdo. (Marcondes, 1999: p.73)

Tal como nos mostra Marcondes, Descartes utiliza-se do ceticismo para formular suas certezas; duvida dos sentidos e das impressões sensíveis próprias do sonho e da ilusão, questões presentes nos argumentos dos filósofos céticos, e traz ainda à baila o argumento do *Deus enganador*, algo externo a nós que supostamente interferiria no conhecimento, o que poderia representar um impedimento do desenvolvimento de certezas já que estaríamos a todo momento sujeitos à sua influência.

O *argumento do cogito* representa neste sentido a solução encontrada por Descartes para dar conta das dúvidas que marcavam profundamente o cenário do século XVII. Se devido às subseqüentes transformações iniciadas no século XV pelo humanismo renascentista, pairava-se no ar um ceticismo com relação à possibilidade do conhecimento, era então necessário fundar alguma certeza capaz de legitimar um método seguro de desenvolvimento científico.

É precisamente neste cenário histórico que Descartes edifica a sua proposta epistemológica, fundando-a numa metodologia introspeccionista, ou seja, concentrando a sua análise na consciência subjetiva do indivíduo pensante. Com isso, aposta na interioridade como reduto privilegiado das certezas, que podem em última instância serem absorvidas através da razão, da capacidade de pensar. Marcondes expressa isso do seguinte modo:

Se a existência do Deus enganador nos leva a colocar tudo em dúvida, já que não podemos ter certeza de nada, então tudo que nos resta é precisamente a dúvida. Ora, a dúvida é uma forma de pensamento, portanto duvidar é pensar. Isso mostra que a existência do pensamento não pode ser colocada em dúvida, já que duvidar é pensar. Mas, se há o pensamento, há o ser pensante. Este é o sentido fundamental da famosa fórmula ‘penso, logo existo’ (Discurso do método, IV), ou melhor, ‘Penso, existo’, como encontramos no texto. (Marcondes, 1999: p.77)

As certezas de Descartes são, portanto, fundadas na racionalidade do indivíduo, ou seja, na sua interioridade. Dentro desta perspectiva a razão busca através da subjetividade, tornar o conhecimento universal. É nesse momento histórico que se desenvolve a noção cartesiana de verdade, noção esta que funda o método científico moderno como tentativa de acesso a certezas, verdades absolutas que o homem deve perseguir com o seu intelecto, cabendo à mente formar representações as mais fiéis possíveis da realidade.

2.2 A linguagem e as Ciências Humanas

No texto “A Linguagem e as Ciências Humanas”, Danilo Marcondes (1992) situa a origem da noção de ciências humanas como atrelada ao advento da análise da linguagem enquanto questão importante para o desenvolvimento do conhecimento científico. O autor nos mostra que até o século XIX, o homem não havia atribuído nenhum papel significativo à linguagem, sendo o pensamento,

conforme visto no tópico acima, todo ele compreendido numa perspectiva subjetivista que independe da linguagem.

Marcondes refere-se com isso ao que se designou denominar “virada lingüística”, momento histórico em que as críticas ao solipsismo proposto pelo modelo cartesiano de conhecimento são intensificadas. E é precisamente a esse modelo que se dirige a crítica de autores como Hegel (1770-1831), tal como nos mostra Marcondes:

Hegel critica sobretudo a visão Kantiana de sujeito do conhecimento, considerado em um sentido puramente formal e abstrato. Para Hegel a análise de Kant parte da consciência como dada, como previamente constituída, sem se perguntar sobre seu processo de formação. A formação da consciência será assim um dos temas centrais da Fenomenologia do Espírito de Hegel, sendo que este processo é essencialmente histórico e cultural, dependendo das características de uma determinada sociedade em seus diferentes estágios de desenvolvimento cultural. (Marcondes, 1992: p.131)

A divisão cartesiana entre mente e corpo, sendo a mente a sede da verdade, sob a qual o método científico pôde se desenvolver começa a ser questionada no século XIX. A idéia de um indivíduo que sozinho possa através do seu pensamento, da sua razão, externar verdades científicas, deixa de ser uma certeza e passa a ser problematizada:

O principal problema encontrado por esta concepção é o solipsismo, isto é, o isolamento da consciência individual em relação ao mundo externo, a tudo que lhe é outro, diferente do sujeito, incluindo-se aí os outros indivíduos, as outras consciências individuais que acabam necessariamente sendo tomadas também como objeto. Trata-se, no fundo, do problema da impossibilidade, em última análise, de se justificar a validade universal e mesmo a objetividade deste significado a partir da consideração da consciência individual apenas. (Marcondes, 1992: p.132)

A linguagem surge então como resposta ao problema do solipsismo e do subjetivismo em que o homem moderno fundou as bases para um conhecimento que partia do individual para acessar o universal. A ênfase na linguagem consiste numa necessidade de se considerar o pensamento em termos lingüísticos e não mais como abstrações subjetivas.

Ainda no texto “A Linguagem e as Ciências Humanas”, Danilo Marcondes (1992) explicita a distinção das duas principais orientações do estudo da linguagem no desenvolvimento da ciência contemporânea, a saber: o Objetivismo Lógico e o Construtivismo Pragmático.

Em linhas gerais, a visão objetivista compreende a linguagem como cópia do real, partindo, portanto, do pressuposto de que existe uma realidade em si a ser representada pela linguagem, realidade esta que independe de nossa interpretação. Seguem as palavras do autor:

Por um lado, temos a consideração da linguagem do ponto de vista lógico, garantindo assim o caráter objetivo do pensamento e do significado. Esta concepção corresponde à tentativa de superar o subjetivismo e o psicologismo em larga escala dominantes na tradição moderna, buscando fundamentar a ciência, não nos elementos constitutivos dos processos cognitivos considerados subjetivamente, mas em um sistema lógico-dedutivo capaz de estabelecer verdades necessárias e demonstrá-las. (Marcondes, 1992: p. 134)

Segundo esta visão, os significados são percebidos como independentes da linguagem, apontando para uma correspondência direta e natural do nome com relação ao objeto. Desta forma, o significado é dado pela referência, ou seja, considera-se que o objeto é representado e significado como uma cópia do real. Parte-se com isso do pressuposto de que o objeto pode ser apreendido no seu caráter real, com uma verdade encerrada em si a ser descoberta. Dentro desta perspectiva o pensamento é uma entidade abstrata que independe da linguagem. O pensamento é, portanto, tido como anterior à linguagem.

Em contrapartida a essa visão de linguagem, Marcondes nos aponta a visão pragmática da linguagem, que a contempla enquanto construção de significados engendrados no bojo do social. Neste sentido, o significado é dado pela prática social a qual está atrelado, dando-se com isso ênfase à linguagem numa perspectiva de ação, não podendo, portanto, ser dissociada do contexto específico de seu uso:

Por outro lado, temos uma interpretação da linguagem como um sistema simbólico permitindo a comunicação humana, e em última análise, a constituição do significado da experiência humana, enquanto social, cultural. Significado este que, por sua vez, não é nem subjetivo, individual, nem objetivo, autônomo, mas intersubjetivo, isto é constituindo-se a partir da interação humana, do mundo da cultura. (Marcondes, 1992: p.134)

Dentre estas duas formas distintas de se conceber a linguagem, Marcondes defende esta segunda, construtivista e pragmática que analisa o significado no bojo do contexto sócio-cultural em que emerge:

No meu entender, uma teoria do discurso deve ser a forma privilegiada de tratamento do significado lingüístico. A linguagem, deve, assim, ser considerada fundamentalmente como discurso, e não como um sistema de natureza formal. O discurso se caracteriza essencialmente como uma forma de comunicação, como um processo interativo, como tendo uma natureza dialógica, portanto. Em conseqüência, a constituição do significado deve ser vista como se dando culturalmente. (Marcondes, 1992: p.135)

Torna-se interessante notar que estas duas visões da linguagem remetem a diferentes concepções de verdade, concepções estas que engendram pressupostos e crenças distintos. Portanto, tratar da questão da linguagem buscando compreender a sua relevância para discutir o conhecimento implica indagar de onde vêm os conceitos, e em última instância qual o estatuto de verdade que os compõem.

Numa visão objetivista de linguagem, tem-se a crença de que há uma verdade a ser descoberta e representada pela linguagem, enquanto que na visão construtivista adota-se uma perspectiva que a percebe como construção que se processa no seio mesmo da linguagem, sendo, portanto, transformada pela experiência da linguagem.

Na visão pragmática, o sujeito se produz de modo ininterrupto, uma vez que seu discurso está o tempo todo implicado num dialogismo que o integra à cultura da qual faz parte. A linguagem desponta fundamentalmente enquanto prática do sujeito no mundo, sendo o significado de suas experiências costurado no uso cotidiano, o que aponta para a impossibilidade de se capturar toda a variabilidade lingüística destas múltiplas formas de vida.

Desta forma, de acordo com a perspectiva objetivista do conhecimento científico a verdade é descoberta como correspondência da realidade. Para a visão pragmática de linguagem e de conhecimento, por sua vez, fazer pesquisa implica em conhecer o mundo não tal como ele é, mas como construção de significados compartilhados num dado período histórico e social, o que dá a conhecer não uma realidade-em-si-mesma, última, absoluta e universal, mas antes verdades contingenciais capazes de oferecer respostas fundadas de acordo com situações específicas.

2.3

Santiago: Uma incursão pelos bastidores do fazer documentário

Imagem em preto e branco e música instrumental de fundo: a câmera se aproxima lentamente de três fotografias. De repente, ouvimos uma voz em off, em que o diretor nos conta que o que vemos era o modo como havia pensado iniciar o seu filme, treze anos antes. Assim somos apresentados ao universo de “Santiago” (2007), filme que já de início nos situa numa esfera reflexiva que vai, pouco a pouco, minando as usuais estratégias de linguagem documentária que buscam fazer deste tipo de produção uma representação fiel da realidade, encobrendo a todo custo os mecanismos a partir dos quais uma filmagem é realizada.

“Santiago” pode ser visto como uma auto-reflexão do diretor João Moreira Salles a respeito do filme que tentou rodar na década de 90 e que teve como único personagem Santiago, o mordomo de sua família. Por uma série de motivos João Salles abandonou o material bruto que havia filmado, tendo ficado mais de uma década sem a ele retornar. Em 2005, o diretor voltou a olhar para aquele material, e o documentário que produziu a partir de então se propôs a indagar sobre os motivos pelos quais não conseguiu finalizar o filme na época da filmagem.

Na primeira cena em que Santiago é apresentado para o espectador, vemos uma imagem inteiramente escura - ausência de imagem - e podemos ouvir o áudio que resgata os bastidores do início da filmagem. Santiago demonstra querer começar falando algo especial, parece querer iniciar a sua entrada em cena com um depoimento afetivo, mas é demovido da idéia pelo diretor, que o impede pedindo-o que comece apresentando a cozinha do pequeno apartamento em que morava. Já aí, nos são dados os primeiros indícios do que veremos a seguir: uma relação entre diretor e personagem inteiramente perpassada pelo poder.

Ao longo de todo o filme, o diretor nos apresenta o modo autoritário a partir do qual se relacionou com Santiago, expondo para o público espectador diversos momentos em que literalmente dirigiu o seu personagem, a fim de que fizesse ou dissesse somente aquilo que desejava.

No livro “filmar o real”, Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008) nos dão uma dimensão da especificidade deste filme no âmbito da produção documentária, e também nos falam um pouco sobre essa postura autoritária assumida pelo diretor diante de seu personagem:

Raras vezes na história do documentário um cineasta explicitou de tal maneira segredos que ficam, na maior parte dos casos, perdidos no material não usado dos filmes. (Lins; Mesquita, 2008: p.77).

Deparamo-nos com um diretor por vezes despota, irritado, apressado, incapaz de estabelecer uma efetiva interação com Santiago, que tenta a seu modo acertar e fazer aquilo que o diretor quer. “Santiago, vai de novo, não olha para gente, não. Não olha!” Diz Salles em uma das seqüências, ou ainda: “Fala logo que estamos com um pouco de pressa.” (Lins; Mesquita, 2008: p.77).

“Santiago” nos lega uma corajosa viagem aos bastidores do “fazer” documentário, valendo-nos de uma abordagem metalingüística que explora e revela a complexidade deste tipo de produção cinematográfica, oferecendo uma profícua reflexão acerca do modo como nos aproximamos do nosso campo de estudo e pesquisa na área das ciências humanas.

No texto “Que tipos de documentário existem”, Bill Nichols (2005) nos mostra que os modos de produção documentária apontam para diferentes tipos de representação, diferentes perspectivas epistemológicas que ensejam modos distintos de dar a ver, conhecer, e representar o mundo.

De acordo com a categorização feita pelo autor, “Santiago” se situa dentro da produção documentária como pertencendo ao modo reflexivo. No documentário de tipo reflexivo o foco da atenção recai sob os processos de negociação entre cineasta e espectador, com vistas a tratar dos problemas e questões da representação. O documentário é devassado no seu caráter de construto ou representação, instigando o espectador a se confrontar com a questão de como representar as pessoas, apontando para os problemas inerentes a qualquer tipo de representação. Com isso, este tipo de documentário deflagra como o suposto realismo é algo construído a partir de técnicas que favorecem uma impressão de realidade.

O trecho a seguir é uma reflexão do diretor João Salles a respeito deste viés de desconstrução das certezas que propõe a partir de seu filme, desvendando para o público espectador as estratégias ilusionistas freqüentemente empregadas na prática de produção do cinema documentário:

Desconfie de tudo o que tem muita certeza. Desconfie de quem mostra a verdade e diz ‘essa é a verdade’, porque não é, nunca é. É sempre uma tradução da verdade. É sempre uma construção da verdade. E talvez o que o documentarista possa fazer de ato político, gesto político, é ensinar as pessoas a desconfiarem, ou pelo menos verem criticamente as imagens. Isso sim me parece importante.²

² Trecho retirado do debate “Visões de um documentário”, realizado com João Moreira Salles na Casa do Saber, no dia 1 de Agosto de 2009.

Em diversos trechos do documentário, o diretor aborda questões relativas ao método que colocou em ação durante as filmagens, nos confrontando com as estratégias de elaboração do material filmado. Segue um exemplo disso:

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? Nesse dia ventava realmente, ou a água da piscina foi agitada por uma mão fora de quadro? Terá sido o vento que balançou estes cabides? Será que neste quarto encontramos mesmo estas cadeiras cobertas por um pano branco? 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 a 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.

A respeito deste excessivo controle muito presente nas filmagens de Santiago, João Salles nos conta, nos extras do seu documentário, que o modo como conduziu o filme aponta para um desejo de operar uma “tirania da estética”. Reconhece com isso uma pretensão de controle da forma e do conteúdo, em que os quadros deveriam ser se não perfeitos, quase perfeitos.

Nada acontecia por acaso. Era muito controlado, era para ser bonito, havia uma tirania da estética.

Eu não acredito mais nesse tipo de controle. Naquela época tudo era controlado. Mas eu não sei treze anos depois o que eu controlei e o que eu não controlei; o que aconteceu espontaneamente ou não.

Segundo o próprio João Salles, a primeira tentativa de produção do filme não deu certo devido ao excessivo recato com que se aproximou do material filmado na etapa da montagem. Naquele momento, o diretor tentou fazer um filme em que não estivesse presente, sem perceber que o material bruto revelava, à sua revelia, o quanto na verdade o filme dizia respeito a ele também.

As imagens não davam liga e como eu não podia usar narração, era um dogma, o Santiago falava, mas a gente não sabia para quem ele falava e em que circunstancia e as circunstancias são tudo.

Treze anos depois, quando volta a se debruçar sob o material bruto filmado, João Salles explicita esta postura adotada revelando nos interstícios, nos tempos

vazios, que em determinado momento descreve como “resto”, toda a tensão instaurada entre diretor e personagem.

Eu acho que essa é uma outra virada da edição, quando a gente descobriu que o que era interessante era exatamente o que vinha antes e depois da cena, era o que eu dizia para ele. Na decupagem, eu recuperei a decupagem de 1992, a minha voz não existia porque era fora do filme, não pertencia ao filme e o filme é todo feito com a minha voz, com a minha presença.

Ao retomar o material bruto, João Salles se deu conta de que o filme só seria possível se abrisse mão desse recato, expondo a sua relação com Santiago e a subsequente tensão decorrente dessa relação. O filme só pôde existir quando João Salles percebeu que seria fundamental devassar a postura que assumiu ao longo do processo de filmagem.

Não havia narração, então não havia o elemento que ligasse as cenas. E mais, não havia a minha presença. O Santiago que aparecia era um Santiago muito artificial. E se você não mostrasse como a gente mostra no filme, o que estava por trás dessa artificialidade, o filme era um filme absolutamente falso.

João Salles percebeu que operou no filme a tentativa de transformar Santiago naquilo que gostaria que fosse enquanto personagem. Isso fica claro no modo impessoal a partir do qual tentou se aproximar de Santiago.

Em 1992 eu queria fazer um filme bastante convencional sobre um personagem que eu achava muito interessante, o Santiago. Então o filme seria sobre ele, eu não seria parte do filme e o filme seria sobre um personagem na minha cabeça, em 1992, exótico. Seria um filme sobre alguém e só isso. E só isso diz respeito ao Santiago que é um personagem extraordinário, mas era um falso personagem que eu estava criando.

Esse desejo de transformar Santiago no personagem que idealizava, fica claro quando o diretor obtém maior clareza acerca da postura autoritária adotada treze anos antes. Neste momento, João Salles percebe que o filme dizia respeito não apenas a seu personagem, mas, sobretudo a ele próprio na sua relação com Santiago.

João Salles compreendeu a posição assumida junto a seu interlocutor, posição que tentou confinar Santiago a uma interpretação única e acabada, retrato que se pretende fiel, capaz de dar conta de sua pessoa singular, e então fez disso o material para finalizar o filme:

Mas é dessa sensação de “tarde demais” que Salles extrai as condições para finalizar o filme. Retoma erros, mal-entendidos e incompreensões cometidas por ele ao longo da filmagem de 1992 e os evidencia, sem meias palavras, sem subterfúgios. Exibe truques e manipulações efetuadas 13 anos antes e afirma na narração: “É difícil saber até onde íamos em busca do quadro perfeito, da fala perfeita.” Desmonta imagens e sons e adverte o espectador: desconfiem do que seus olhos vêem. (Lins; Mesquita, 2008: p.76).

Mostrar como foi o processo de filmagem desvendou a relação de poder entre diretor e personagem, apontando ainda para uma relação de poder de outra natureza, determinante naquele contexto, a saber: a relação entre patrão e empregado. O filme não seria possível sem que João Salles explicitasse o lugar que ocupava na relação com Santiago, lugar este intensamente presente ao longo de todo o processo de filmagem. Num trecho final do documentário, o próprio diretor costura essa reflexão:

Essa é a última filmagem que fiz com Santiago. Ela me permite fazer uma observação final: não existem planos fechados neste filme, nenhum close de rosto, ele está sempre distante. Penso que a distância não aconteceu por acaso. Ao longo da edição entendi o que agora parece evidente: a maneira como conduzi as entrevistas me afastou dele. Desde o início, havia uma ambigüidade 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. E no fim, quando Santiago tentou me falar do que lhe era mais íntimo, eu não liguei a câmera.

A distância entre diretor e personagem fica evidente na falta de exposição de João Salles para o acaso, esforçando-se por conduzir a filmagem a partir de um enquadramento distante e menos afetivo. Neste sentido, o diretor chama a atenção para o fato de que os planos fechados podem ser vistos apenas quando Santiago se mantém em silêncio, o que sugere uma aproximação somente quando não há a possibilidade da fala.

É precisamente nesse ponto que reside nosso maior interesse no que diz respeito a este documentário, qual seja: realizar uma aproximação entre a posição do diretor e do pesquisador. Partindo deste propósito, “Santiago” nos ajuda a pensar nas implicações ético-metodológicas que surgem a partir do reconhecimento do pesquisador acerca do seu lugar enquanto agente/ personagem que atua ativamente num dado campo dialógico.

No livro “O pesquisador e seu outro – Bakhtin nas ciências humanas”, Marília Amorim (2001) nos orienta nesta reflexão. A autora nos mostra que a

alteridade é constitutiva da produção de conhecimento, pois é a partir da diferença entre eu/outro, na tensão permanente da aproximação/identidade e da distância/alteridade, que algo do encontro com o outro pode ser revelado:

Nossa hipótese de trabalho é de que em torno da questão da alteridade se tece uma grande parte do trabalho do pesquisador. Análise e manejo das relações com o outro constituem, no trabalho de campo e no trabalho de escrita, um dos eixos em torno dos quais se produz o saber. (...) Sem reconhecimento da alteridade não há objeto de pesquisa e isto faz com que toda tentativa de compreensão e de diálogo se construa sempre na referência aos limites dessa tentativa. É exatamente ali onde a impossibilidade de diálogo é reconhecida, ali onde se admite que haverá sempre uma perda de sentido na comunicação que se constrói um objeto e que um conhecimento sobre o humano pode se dar. (Amorim, 2001: p.28)

A reflexão proposta pela autora nos inclina para uma questão central no que concerne à dimensão alteritária inerente ao encontro com o outro, qual seja: ao encontrar o outro como permitir que uma negociação se estabeleça, e ainda, como materializá-la na forma da produção de um filme documentário, ou na forma da escrita acadêmica no âmbito da pesquisa?

Em seu livro, Marília Amorim nos traz alegoricamente figuras mitológicas que são representativas dos impasses vividos pelo pesquisador no desafio de dar a conhecer, traduzir e produzir conhecimento a partir da relação com o seu outro.

Para introduzir a problemática do texto de pesquisa, tentaremos apresentar a seguir alguns aspectos gerais da temática da alteridade que são identificáveis em todo trabalho de campo e que justamente levam o pesquisador a se perguntar sobre sua resolução textual. Figuras de alteridade, fantasmas e mitos que rondam o trabalho de campo e que buscarão expressão no nível da escrita. Do campo ao texto, do texto ao campo, a relação com o outro se coloca sempre como problema central. Entretanto, essas passagens não se dão de forma contínua. O outro, co-presente na situação de campo, torna-se ausente na cena da escrita e essa mudança nos lugares enunciativos instaura condições específicas para o trabalho do texto. (Amorim, 2001: p.50)

O fragmento transposto acima, deixa entrever um problema que se coloca tanto para o diretor como também para o pesquisador no momento em que se afasta do campo em que o encontro com o outro se deu, e assume o compromisso de se debruçar sob o material gerado – filmado ou escrito – para então dar uma forma e um acabamento à experiência única vivida no encontro com este outro.

Segundo Marília Amorim, a figura mítica de *Górgona* aponta para a dimensão trágica daquilo que é da ordem do irrepresentável, do inenarrável,

impossibilitando uma simbolização, ou seja, dificultando qualquer perspectiva de representação capaz de emprestar um acabamento à experiência vivida no campo.

Por fim, na atividade de pesquisa, poderia haver também um nível de alteridade absoluta, aquela que não se representa em lugar nenhum e que seria encarnada pela figura de Górgona. Não necessariamente por uma experiência com a morte, mas de tudo aquilo que ultrapassa a possibilidade de representação, seja no pavor ou no fascínio, pelo fato de ser tão radicalmente outro que rompe com todos os dispositivos de percepção do pesquisador. Desta alteridade, pode-se pensar que o único rastro possível seria aquele que se produz num efeito lacunar, sob a forma do silêncio ou da ausência. (Amorim, 2001: p.57)

Podemos estabelecer uma analogia desta figura mítica com a impossibilidade do diretor João Salles em conseguir na época da filmagem transformar a experiência do encontro com Santiago em filme. Essa figura mítica seria, portanto, representativa deste primeiro momento em que o diretor não conseguiu montar o filme logo após as filmagens.

Tomando de empréstimo a noção de *diferendo*, proposta por Jean-François Lyotard, Marília Amorim a incorpora à reflexão para designar o momento em que a diferença eu/outro se torna conflito.

O silêncio que denota um *diferendo* é aquele das frases que estão em sofrimento por não acontecerem. Para ouvi-lo, é preciso emprestar o ouvido àquilo que não é apresentável segundo as regras de conhecimento prevalecentes. (Amorim, 2001: p.57)

De acordo com a autora, o *diferendo* enseja um conflito entre o pesquisador e seu outro, o que irá desembocar em dois possíveis desdobramentos ou posturas a serem assumidas pelo pesquisador, quais sejam: a fixidez ou o movimento.

Poderíamos assim, recorrer à idéia de uma oposição entre movimento e fixidez. Ali onde os regimes de discurso se alternam e disputam para impor suas finalidades e inscrever o sentido de toda frase que está por vir, estamos do lado da criação e do que está vivo. Lá onde o regime se impõe e se fixa como regra única e definitiva de pertinência e que outros regimes não podem advir, o *diferendo* será lugar de sofrimento e até mesmo de exterminação. (Amorim, 2001: p.63)

No processo de filmagem de Santiago, o diretor adotou uma postura que tentou a todo custo capturar um real e apreender uma verdade a respeito do personagem Santiago, dele pretendendo dar conta de modo definitivo.

Na ânsia por buscar em Santiago uma verdade última capaz de enquadrá-lo numa representação fixa e acabada, João Salles teve que lidar com o conflito que

experimentou a partir do encontro com o seu personagem. A passagem do tempo, contudo, fez com que o diretor se reaproximasse do material filmado, e percebesse aquilo que dificultou a produção do filme na época da filmagem.

Neste segundo momento, a diferença entre diretor e personagem fica evidente no modo distante a partir do qual João Salles filmou Santiago, tornando-se uma chave para dar um acabamento ao filme. A mesma distância que impossibilitou João Salles de finalizar o filme à época da filmagem transformou-se no caminho para que o diretor (re)criasse o filme.

Da mesma maneira que a figura de Górgona, o *diferendo* designa aquilo que do outro escapa à representação. Porém, ao contrário da morte que é constitutivamente irrepresentável, o *diferendo* se produz em uma possibilidade contingente e por isso reversível. Ele é aquilo que busca ser nomeado e que pede uma invenção ou uma transgressão, enfim, algo de novo para poder falá-lo. O silêncio do *diferendo* não é definitivo. Poderíamos dizer que se a alteridade é tão radical quanto aquela que é designada por Górgona, ela não é, porém, absoluta. (Amorim, 2001: p.64)

Podemos pensar que o desafio de João Salles foi transformar *Górgona* em *diferendo*, conciliando o conflito através de *Ártemis*, Deusa que representa o acolhimento da diferença, possibilidade de construir conhecimento justamente a partir da distância inerente à relação com o outro.

O filme que anos mais tarde João Salles conseguiu produzir é feito, sobretudo, a partir dos restos, interstícios, tempos vazios de filmagem, dos silêncios de Santiago reveladores do quão distante estavam diretor e personagem. É nas ausências de Santiago, que nós, espectadores, sentimos a distância a partir da qual o encontro diretor/personagem se deu.

Desta forma, a questão central que se delineia diz respeito ao modo como se presentifica na relação entre o diretor e o personagem - bem como entre o pesquisador e seu outro - o exercício da alteridade que dá lugar ao *diferendo*, ensejando a possibilidade de um conhecimento que se tece justamente a partir da distância dos lugares ocupados pelo eu e pelo outro na dinâmica do encontro.

Podemos pensar no personagem João Salles, revelado no papel de diretor na montagem final do filme, como sendo emblemático das duas grandes concepções de conhecimento, verdade e linguagem presentes no âmbito das ciências humanas, ensejando diferentes posturas metodológicas.

Neste sentido, o documentário de João Salles fomenta a discussão sobre o conceito de verdade, contrapondo diferentes posturas metodológicas e nos

mostrando, sobretudo, que a verdade é produzida no decorrer da pesquisa, no encontro do pesquisador com o seu outro. Tal discussão põe no centro do debate as diferentes concepções de conhecimento, verdade e linguagem que permeiam o campo das ciências humanas.

João Salles nos esclarece acerca destas diferentes posturas passíveis de serem adotadas pelo diretor toda vez em que decide realizar um filme documentário, posturas estas que apontam em última instância para diferentes visões de mundo:

Eu acho que tem dois tipos de documentaristas. Tem o documentarista que sai para o mundo com um mapa, e o que não sai para o mundo com um mapa. O que sai com o mapa já sabe mais ou menos o que o mundo é. Então você vai lá para capturar as imagens que confirmam o que você imaginou. Grandes filmes são feitos assim. E você tem outro tipo de documentarista que vai sem mapa, vai e intui na hora qual é a história.

Os motivos pelos quais abandonou o projeto do filme na época da filmagem revelam a transformação vivida por João Salles em sua própria formação enquanto diretor. A passagem do tempo promoveu a experiência de novas alternativas metodológicas que o encorajaram a retomar o material filmado, contemplando-o de modo diferente. É o próprio diretor quem nos relata essa transformação, nos extras de seu filme documentário:

Eu acho que essa é a diferença do documentarista que eu virei e o documentarista que eu era. O documentarista que eu era em 1992 era o documentarista do controle absoluto, toda cena é controlada. Você vai para o set de filmagem já sabendo como é o filme e sobre o que o filme é.

Tal reflexão coloca como questão a importância de indagarmos qual a “verdade” que os documentários fazem existir a respeito do eu dos personagens e da realidade do mundo em que vivemos. Em última instância, esse tipo de documentário nos convoca à tarefa de refinarmos o nosso olhar, adotando uma visada mais crítica a respeito dos pressupostos teóricos que lançamos mão como forma de construir conhecimento sobre o outro e sobre o mundo.

Partindo desta perspectiva, João Salles nos orienta no prefácio do livro “Espelho Partido – tradição e transformação do documentário”, de autoria de Silvio Da-Rin (2006):

Todo documentarista enfrenta dois grandes problemas, os únicos que de fato contam na profissão. O primeiro diz respeito à maneira como ele trata seus personagens; o segundo, ao modo como apresenta o tema para o espectador. O primeiro desses problemas é de natureza ética; o segundo é uma questão epistemológica. O documentarista pode filmar e editar seu filme sem tomar consciência da ética e da epistemologia. É uma inconsciência perigosa, pois o filme conterá necessariamente as duas dimensões e será medido, em grande parte, pelas soluções específicas que adotar. (Salles, 2006: p.7)

Tal qual apontado por Marília Amorim no âmbito da discussão da prática de pesquisa em ciências humanas, João Salles também nos fala a respeito da exigência ética e epistemológica feita ao documentarista no exercício de seu ofício. A exemplo do pesquisador, o documentarista é chamado a responder pelo modo como interage com o seu outro, participando da construção que este outro faz de si mesmo enquanto personagem, diante da câmera de vídeo; esta é a demanda ética que se lhe impõe.

Uma vez de posse do material filmado, o documentarista se vê diante de um novo desafio que diz respeito ao modo como realizará a edição e a montagem do documentário. Neste momento, se defronta com a questão epistemológica que o impele a produzir um filme de maneira a transmitir para o espectador uma “verdade” sobre o que se passou no encontro com seu(s) outro(s).

Portanto, no que concerne à prática de pesquisa em ciências humanas, a principal questão trazida pelo filme documentário “Santiago”, que nos interessa diretamente, diz respeito ao modo como os sentidos vão sendo produzidos na tensão do encontro entre o pesquisador e seu(s) outro(s), encontro necessariamente dialógico e alteritário.

Em última análise, tal reflexão aponta para a importância de buscarmos obter uma maior clareza acerca da delicadeza do lugar que ocupamos enquanto pesquisadores, junto aos nossos interlocutores, na produção do conhecimento em ciências humanas.

O paralelo entre a posição do diretor e do pesquisador, ambas envolvendo poder e, portanto, responsabilidade, faz-se aqui interessante. Neste sentido, essa discussão oferece subsídios teóricos que podem nos servir como auto-reflexão a respeito de como lidar enquanto pesquisador com a nossa própria subjetividade, pois ela vai estar sempre atuando no desenvolvimento da pesquisa, uma vez que compomos junto aos nossos interlocutores o dialogismo do campo.

Tal tarefa impõe uma demanda ética para o pesquisador que pode ser sintetizada em algumas questões que se colocam, tais como: Que tipo de conhecimento se torna possível na tensão entre o pesquisador e seu outro? Quais os sentidos construídos a partir da relação com o outro no campo? Como enformar/materializar o que experimentamos na relação com o outro? De que maneira permite-se a presença do outro no texto? Em suma, como fazer jus ao encontro com o outro, revelando-o na escrita acadêmica?

João Salles nos fala sobre essa responsabilidade ética que o diretor deve assumir com relação à representação que faz do personagem no momento em que monta o documentário:

Então o problema essencial do documentário é um problema de responsabilidade. É o problema desta palavra que eu já não uso mais, de tão gasta que não significa mais nada, que é a ética. É o que você pode ou não fazer com o personagem e assumir a responsabilidade de que o seu filme pode trazer conseqüências para essa pessoa e que você não pode se escudar depois numa certa inconsciência. A decisão de fazer o filme, a decisão de mostrar o personagem desta maneira foi sua.

Cabe ao diretor/pesquisador a dupla tarefa de encontrar o outro assumindo o seu lugar enquanto interlocutor que compõe o dialogismo do campo, e ainda, num momento posterior, traduzir a experiência vivida no encontro com o outro em linguagem, conhecimento passível de ser transmitido seja através do cinema documentário ou do texto acadêmico.

O importante, portanto, para nosso interesse no que diz respeito à produção de conhecimento no campo das ciências humanas, é a riqueza de questionamentos que este documentário suscita para problematizarmos as múltiplas concepções de verdade com as quais deparamos no estudo e prática de pesquisa, concepções brevemente descritas à luz das reflexões sobre a linguagem propostas por Danilo Marcondes (1992).

Conforme visto, a concepção de linguagem a ser adotada está diretamente relacionada ao modo como nos relacionamos com os nossos interlocutores, sujeitos participantes da pesquisa.

Numa perspectiva objetivista, vamos ao encontro do outro partindo do pressuposto teórico-metodológico de que há nele uma verdade a ser acessada, ou seja, neste caso nosso trabalho é guiado pela crença de que os conceitos desenvolvidos revelam ou representam um real, apreendido no campo investigado

como uma verdade em si, independente do lugar ocupado pelo pesquisador na relação com este outro.

Mas, se por outro lado, nos dispomos a encontrar nossos interlocutores, adotando uma visão pragmática ou construtivista de linguagem – o que conforme visto parece ser mais interessante e indicado para nosso campo de estudo e pesquisa – estaremos concebendo o real não como uma verdade em si, alheia à presença do pesquisador no campo, mas antes enquanto construção ininterrupta em que os significados são permanentemente trans-formados no encontro do pesquisador com o seu outro.

De acordo com esta perspectiva de produção do conhecimento, o que se propõe é a produção de verdades contingenciais inteiramente implicadas com o contexto de onde surgem, apontando para a importância de não perdermos de vista os atravessamentos que compõem o cenário no qual o encontro com o outro se dá. Deste modo, o conhecimento produzido a partir do encontro com o outro só faz sentido ou ganha expressão se analisado no âmbito do contexto específico em que é gerado.

Dentro deste pressuposto teórico-metodológico a verdade não desponta enquanto real capturado no campo investigado, mas antes como construção de sentidos que são negociados no jogo alteritário marcado pelo encontro entre o pesquisador e o seu outro, encontro necessariamente dialógico.

O estatuto de verdade que orienta esta perspectiva do conhecimento aponta para uma concepção de linguagem que a contempla enquanto locus privilegiado da produção de sentidos. Portanto, a verdade está em permanente devir, o que significa dizer que só pode ser re-conhecida na e pela linguagem.

Torna-se, portanto, interessante, desvendar as condições de produção do conhecimento e da verdade na prática de pesquisa em ciências humanas, revelando com isso o que acontece no momento único do encontro entre o pesquisador e o seu outro.

Procuramos neste capítulo elaborar uma discussão ético-epistemológica a partir do filme documentário Santiago, propondo uma reflexão a respeito do lugar ocupado pelo diretor/pesquisador na relação com o seu outro.

No próximo capítulo será feita uma reflexão acerca do modo de produção documental de Eduardo Coutinho, como sendo pródigo para se pensar numa

maneira específica de se relacionar com os sujeitos participantes da pesquisa, mediado pelo recurso da videogravação.