

## **O PONTO DE VISTA METANARRATIVO NO DOCUMENTÁRIO O MÉTODO**

*The metanarrative point of view in the documentary O Método*

*El punto de vista metanarrativo en el documental O Método*

**Fabiana Quatrin Piccinin<sup>1</sup>**  
**Vanessa Garcia<sup>2</sup>**

DOI: [doi.org/10.31501/esf.v1i26.14253](https://doi.org/10.31501/esf.v1i26.14253)

**Resumo:** Este artigo propõe a construção do ponto de vista metanarrativo, utilizado no documentário *O Método* (Sulzbach & Francke, 2019), baseado no reconhecimento de que a subjetividade não está ancorada apenas na percepção do realizador, mas movimenta-se em constante tensionamento entre ele, seu assunto e as tecnologias usadas. Nos fundamentamos na ideia de subjetividade negociada da realidade de Bruzzi (2000) e no modelo reflexivo de Nichols (2016), validando-a através da análise de trechos do filme.

**Palavras-chave:** Documentário. Ponto de vista. Metanarrativa. Autor. Subjetividade.

**Abstract:** This article proposes the construction of the metanarrative point of view, used in the documentary *O Método* (Sulzbach & Francke, 2019), based on the recognition that subjectivity is not anchored only in the perception of the director, but moves in constant tension between him, its subject matter and the technologies used. We are based on Bruzzi's (2000) idea of negotiated subjectivity of reality and Nichols's (2016) reflective model, validating it through the analysis of excerpts from the film.

**Keywords:** Documentary. Point of view. Metanarrative. Author. Subjectivity.

**Resumen:** Este artículo propone la construcción del punto de vista metanarrativo en el documental *O Método* (Sulzbach & Francke, 2019), a partir del reconocimiento de que la subjetividad no está anclada solo en la percepción del director, sino que se mueve en constante tensión entre él, su tema y las tecnologías utilizadas. Nos basamos en la idea de subjetividad negociada de la realidad de Bruzzi (2000) y el modelo reflexivo de Nichols (2016), validándolo a través del análisis de extractos de la película.

**Palabras-clave:** Documental. Punto de vista. Metarrelato. Autor. Subjetividad.

<sup>1</sup> Doutora em Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre – RS; Docente da Universidade Federal de Santa Catarina. [fabiana.piccinin@ufsc.br](mailto:fabiana.piccinin@ufsc.br) | <https://orcid.org/0000-0003-4792-5716>.

<sup>2</sup> Mestranda em Letras, bolsista CNPq. Graduada em Produção em Mídia Audiovisual. Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul – RS. [vanessagm@mx2.unisc.br](mailto:vanessagm@mx2.unisc.br) | <https://orcid.org/0000-0003-4927-4160>.

## O documentário que olha para si

Neste artigo, nos propomos a discutir a possibilidade da construção de um ponto de vista metanarrativo utilizado na representação do documentário *O Método*<sup>3</sup> (Sulzbach & Francke, 2019), baseada no reconhecimento de que a subjetividade não está ancorada apenas na percepção do realizador, mas movimenta-se em constante tensionamento entre ele, seu assunto e as tecnologias utilizadas para capturar os elementos de seu filme, estes, cada vez mais incorporados ao produto final. Como resultado, constrói-se um ponto de vista que intenta refletir sobre si, mediante a cessão de seu lugar autoral privilegiado na narrativa e o reconhecimento de suas limitações discursivas.

Primeiramente, abordaremos o conceito de ponto de vista, considerado para a construção desse artigo, conforme definem Aumont e Marie (2001). Também discutiremos as questões correlatas aos usos e conceituações dos termos de metalinguagem e metanarrativa, trazidos por Chalhub (2002), particularmente no que se refere ao seu uso no cinema, nesse ponto, abrangido por Andrade (1999), que identifica dois níveis de execução desses recursos quando aplicados à narrativa fílmica.

Em seguida, discorreremos sobre o aspecto do real, que responde pela indexação do documentário, investigando duas correntes teóricas essenciais para nossa abordagem: uma mais tradicional, encabeçada por Nichols (2016), a qual considera o filme uma versão apartada do real, moldada através da subjetividade do cineasta; e outra, mais recente, proposta por Bruzzi (2000) que enxerga o filme como uma síntese da realidade, atravessada por diferentes fatores. Apesar de fluírem em direções opostas, ambas as vertentes são importantes para compreendermos a formação do ponto de vista metanarrativo, visto que a primeira esclarece as concepções dos modos documentais, sobretudo,

---

<sup>3</sup> Disponível online em: <[https://curtaon.com.br/filme/default.aspx?name=o\\_metodo](https://curtaon.com.br/filme/default.aspx?name=o_metodo)>. Acesso em: 10 jun. 2022.

o reflexivo, e a segunda reflete sobre a subjetividade e o tratamento do real no documentário contemporâneo.

Também Ao final da argumentação, buscaremos explorar alguns elementos que validam nossa percepção do ponto de vista metanarrativo, apresentando um quadro-síntese que contém trechos de diálogos e descrição de cenas retirados do filme em questão. Tal procedimento será realizado mediante o uso de ferramentas de análise fílmica adaptadas de Vanoye e Lété (2012), especificamente, as que tratam das relações entre sons e imagens.

### **Ponto de vista e metanarrativa no documentário**

Aumont e Marie (2001) observam três significados que podem ser concebidos a partir do termo “ponto de vista”. O primeiro faz referência a uma perspectiva mais física, que mostraria o assunto/objeto a partir da posição ocupada por quem o vê. No cinema, poderíamos considerar um enquadramento subjetivo da câmera que se coloca no lugar do personagem, determinando uma visão em primeira pessoa. O documentário *Janela da Alma* (Jardim & Carvalho, 2001), por exemplo, ao explorar a história de pessoas com diferentes graus de deficiência visual, utiliza algumas imagens desfocadas para fazer com que o espectador “sinta” o mundo como os personagens que relatam suas experiências.

O segundo conceito apontado pelos autores, “a maneira particular como uma questão pode ser considerada” (Aumont & Marie, 2001, p. 237), dialoga com o foco narrativo, conforme trata Leite (2002) a partir da tipologia de Friedman (1967). Nesse caso, o ponto de vista estaria relacionado ao autor/narrador, ou seja, à versão de quem conta a história, podendo ser o “autor onisciente intruso”, o

“narrador onisciente neutro”, o “eu como testemunha”, o “narrador-protagonista”, a “onisciência seletiva múltipla” e a “onisciência seletiva” (Leite, 2002, pp. 26-58).

Leite (2002, p. 62) aponta que, no cinema, o ponto de vista seria o onisciente, “dominando tudo”, ou o ponto de vista “centrado numa ou em várias personagens”. Em complemento a esse entendimento, Penafria (2001) ressalta que a escolha do ponto de vista é uma escolha estética, a qual implica no uso de técnicas cinematográficas que serão responsáveis pelo envolvimento do espectador com o assunto. Assim, o conjunto formado pela composição dos planos, ângulos e enquadramentos da câmera, somado à narrativa criada através da montagem serão essenciais para despertar o interesse do público (Penafria, 2001).

Por fim, a terceira definição trazida por Aumont e Marie (2001, p. 237) sobre ponto de vista sugere “uma opinião, um sentimento a respeito de um objeto, de um fenômeno ou de um acontecimento”. Enquanto no cinema de ficção, muitas vezes, a opinião do diretor é ofuscada pelo distanciamento na relação percebida entre a obra e seu autor, no documentário o espectador acessa diretamente o enunciador do discurso – respectivamente, a contraposição entre a construção de um “eu-origem fictício” e um “eu-origem real”, conforme conceitua Odin (2012)<sup>4</sup>.

Posta as três significações sobre o ponto de vista, partiremos da última proposição, por entendermos que é a que mais se aproxima da questão que pretendemos desenvolver nesse artigo. Tendo em vista que o documentário se trata de um filme que *representa* a realidade, podemos considerar que esse produto audiovisual resulta da organização prévia das ponderações sobre determinado assunto. Tal elaboração, que parte de um “eu-origem real” – o documentarista –, determina “uma construção

---

<sup>4</sup> Odin (2012) entende que os documentários podem ser assimilados a partir da imagem que o leitor faz do Enunciador. O autor propõe a existência de uma “leitura documentarizante”, na qual o espectador constrói um autor real que origina o texto, ao passo que, na obra ficcional, ele desaparece. (Odin, 2012).

singular da realidade” (Salles apud Fróis, 2007, p. 5), o que significa dizer que o documentário não existe sem a visão de seu autor. Conforme ressaltam Melo, Gomes e Morais (2001):

O documentário é um gênero fortemente marcado pelo “olhar” do diretor sobre seu objeto. [...] O documentarista não precisa camuflar a sua própria subjetividade ao narrar um fato. Ele pode opinar, tomar partido, se expor, deixando claro para o espectador qual o ponto de vista que defende. (Melo, Gomes & Morais, 2001, p. 3).

Penafria (2001) também entende o ponto de vista como um elemento central do fazer documental. Para a autora, ao ordenar uma narrativa que se origina da matéria-prima real, o cineasta pode escolher diferentes formas de mostrar o que pensa sobre o assunto. Segundo Penafria (2001),

O documentarista tem (se colocarmos de lado constrangimentos essencialmente políticos ou económicos) a possibilidade de trabalhar e explorar essa forma-conteúdo. O seu ponto de partida, ou seja, a "contingência do real", não é uma limitação. Pelo contrário, é uma fonte inesgotável de conteúdos e formas. São essas formas que impregnadas pela criatividade do documentarista fornecem ao documentário uma vida própria e uma especificidade especial. O único limite é a sua própria criatividade na e pela qual encontra a forma adequada à manifestação de determinado ponto de vista, a respeito de determinado tema. (Penafria, 2001, pp. 5-6).

Portanto, ao escolher uma temática, o realizador pode partir de suas próprias indagações ou assumir uma posição de representante do público (Nichols, 2016). Mesmo no segundo caso, é a sua própria percepção que dará voz ao documentário: ao atender ao interesse de terceiros, o autor se posiciona como advogado que defende a demanda de seu cliente e, portanto, a sua própria. Nesse sentido, o fazer documental abrange uma complexa relação entre o documentarista e seu objeto, visto que envolve, além do comprometimento com a veracidade do que é dito, a relação com outras pessoas

que irão endossar a sua narrativa. Na sequência, discutiremos algumas dessas complexificações envolvidas o no fazer documental.

Esclarecido os pormenores acerca do ponto de vista documental, nos deteremos, agora, sobre alguns conceitos que participam construção do ponto de vista metanarrativo e são fundamentais para o entendimento de nossa proposta. Como estamos nos referindo a metanarrativo, naturalmente, precisamos esclarecer tal conceito, de modo que consigamos aproximá-lo do cinema e, por conseguinte, do documentário. Chalhub (2002, p. 7) aponta que o prefixo *metá*, segundo o novo dicionário da língua portuguesa, remete à etimologia grega que significa “‘mudança’, ‘posterioridade’, ‘além’, ‘transcendência’, ‘reflexão’, ‘crítica sobre’”. Logo, podemos intuir que a metalinguagem é uma linguagem que se autorreferencia, se autoexplica, e está presente em todas as artes e na própria comunicação, conforme explica a autora:

Um livro sobre metalinguagem é um livro metalinguístico. Aquela canção que fala sobre fazer a canção, composta e cantada por Caetano Veloso (“Eu vou fazer uma canção pra ela/ Uma canção singela, brasileira”) é uma canção sobre a canção. Há algo aí de identidade (e, curiosamente, a canção se chama “Não identificado”), naquele sentido de equivalência, de equação. Todas as vezes que, no diálogo informal, necessitamos explicar-nos melhor, estamos, no âmbito da metalinguagem, isto é, quando alguém diz: *isto é*, rediz, em outras palavras, o que já havia dito. Se Woody Allen – diretor e ator de cinema – andou vestindo uma camiseta que o estampou, Woody Allen, num curioso narcisismo metalinguístico, referia-se a si próprio. (Chalhub, 2002, pp. 7-8, grifos da autora).

Em se tratando do cinema, Andrade (1999) faz uma importante distinção nas formas como a metalinguagem se apresenta. A autora observa que os filmes que utilizam esse recurso podem expressar o conceito em um nível temático, como, por exemplo, “através dos filmes que tratam de biografias de atores, diretores ou pessoas ligadas à indústria do cinema” (Andrade, 1999, pp. 16-17); ou então utilizar

a metalinguagem na estrutura, ao que ela define como “o filme dentro do filme”, isto é, a obra que “faz referência ao próprio código cinematográfico, uma vez que metalinguagem no cinema é a própria linguagem cinematográfica falando de si” (Andrade, 1999, p. 17).

Aqui, cabe fazermos uma breve diferenciação entre os termos metalinguagem, metanarrativa e metaficção. A metalinguagem da qual fala Chalhub (2002), ou seja, “a linguagem da linguagem” pode ser equiparada ao nível estrutural trazido por Andrade (1999), bem como a metanarrativa equivaleria ao nível temático desta última autora – quando o discurso construído se volta para si, dando a conhecer sua forma de produção. Em relação à metaficção, Hutcheon (1980) adiciona uma camada a mais à metalinguagem: nesse caso, a história se reconheceria como uma “invenção”, explicitando questões referentes à sua própria criação, portanto, “quebrando o contrato de ilusão entre o autor e o leitor” (Bernardo, 2010, p. 185).

Correlato à metalinguagem temos o conceito da *mise en abyme* (Mousinho & Oliveira, 2018), que acontece quando, na obra, “há diferentes camadas narrativas superpostas na imagem e um personagem assiste ou faz referência a outro filme, [num] movimento tipicamente metanarrativo” (Garcia & Piccinin, 2021, p. 183). Ao “pôr em abismo” as diferentes imagens fílmicas, também a perspectiva narrativa se expande, desvelando outras versões de si mesma e as especificidades que a estruturam dentro do processo cinematográfico.

A partir dessas considerações, podemos inferir que, quando utilizamos o termo metaficção, estamos tratando de narrativas assumidamente ficcionais, ao passo que a metanarrativa pode ser utilizada para referenciar uma história real ou não. Apesar dessa diferença, ambas precisam recorrer aos recursos da metalinguagem para desenvolverem os elementos que compõem seus enredos. Por isso, utilizaremos as palavras “metalinguagem” e “metanarrativa” como correspondentes, visto que o segundo

compreende o primeiro em seu arranjo e, além disso, nosso objeto, o documentário, abrange uma narrativa do real, o que exclui o âmbito da metaficção.

O cinema ficcional tem se valido da metalinguagem desde o período mudo, quando as narrativas utilizavam a própria prática cinematográfica como pano de fundo de suas histórias, ao mesmo tempo em que iam familiarizando o público com sua linguagem (Andrade, 1999). Com o advento do som, as possibilidades criativas ampliaram-se; se, por um lado as novas tecnologias possibilitaram o aprimoramento do código cinematográfico, por outro originaram uma crise competitiva entre a Sétima Arte e a televisão, que começava a despontar nos anos 1950. Nesse período, o cinema começa a reavaliar sua trajetória, refletindo sobre seus feitos até aquele momento. Conforme destaca Andrade (1999),

Ao longo de sua história, através de estratégias diversas de utilização da metalinguagem, o cinema industrial norte-americano percebeu o fascínio que poderia exercer no público ao tratar a si mesmo na tela, em um jogo de espelhamento desde cedo compartilhado com o espectador. Para atingir esta cumplicidade com o público, o cinema primeiramente retratou seu próprio ritual, em um jogo de reconhecimento em que o espectador assistia ao que lhe era mais familiar até então, enquanto ia formando seu inventário imagético. (Andrade, 1999, p. 65).

Andrade (1999) comenta, ainda, que a televisão teve um papel fundamental para o enriquecimento do inventário imagético do espectador, na medida em que aproximou as narrativas fílmicas do consumidor e também introduziu novos produtos audiovisuais, de estilos variados. Dessa forma, complementa a autora, permitiu-se “uma melhor compreensão e reconhecimento dos códigos cinematográficos, assim como das citações intertextuais, por parte do público” (Andrade, 1999, p. 73).



Assim como acontece no cinema de ficção, o documentário também recebe a influência de novas estéticas e tecnologias, que favorecem o surgimento de filmes mais questionadores a respeito do mundo e de si próprios. Nichols (2016) elenca seis modos de organização do material documental, sendo estes, o expositivo, o poético, o observativo, o participativo, o reflexivo e o performático<sup>5</sup>. Em particular, o surgimento do modelo reflexivo, que se vale da metalinguagem, sugere uma relação do cineasta com as problemáticas da sua representação de mundo, ao se valer da técnica cinematográfica para organizar uma narrativa que corrobora o olhar subjetivo do autor sem abandonar a realidade da matéria-prima utilizada. Analogamente, o espectador também é incluído nesse processo, sendo convidado a ser cúmplice da história ao ponderar sobre a imagem construída pelo documentarista.

Tal qual Andrade (1999), que distingue o nível metalinguístico em um eixo estrutural ou temático, Nichols (2016) aponta que, no documentário, a reflexão pode estar contida, respectivamente, em uma perspectiva formal ou política. Segundo o autor:

De uma perspectiva formal, a reflexão volta nossa atenção para nossas suposições e expectativas sobre a própria forma do documentário. [...] De uma perspectiva política, a reflexão aponta para nossas suposições e expectativas mais sobre o mundo histórico do que sobre a forma cinematográfica. (Nichols, 2016, p. 205).

Nichols (1991 apud Da-Rin, 2006, p. 192) argumenta, ainda, que o modo reflexivo, “sublinha a intervenção deformante do dispositivo cinematográfico no processo de representação”, colocando o saber sob questionamento, tanto do documentarista quanto do público. Nesse tipo de produção audiovisual, a autenticidade da imagem e do próprio argumento são colocadas em destaque, elaborando

---

<sup>5</sup> O documentário expositivo fala diretamente ao espectador em voz over; o poético constrói associações visuais através da montagem; o observativo intenta ocultar a presença da câmera na narrativa; o participativo envolve a interação entre o cineasta e seu assunto; o reflexivo chama a atenção para as convenções da linguagem cinematográfica; e o performático enfatiza o envolvimento do documentarista com o tema do filme (Nichols, 2016).

uma via de mão dupla na qual o documentarista interpela o espectador sobre seu próprio mecanismo de criação. Logo, o modo reflexivo se torna propício para uma condução mais frouxa das subjetividades do filme: visto que o próprio autor se propõe a questionar o seu *modus operandi*, naturalmente, há uma cessão de espaço para outras abordagens que não as suas – aí entra o outro em destaque, não apenas como personagem, mas como sujeito ativo da intervenção fílmica, possibilitando a construção de um ponto de vista metanarrativo, o qual discutiremos a seguir.

### **O arranjo do diretor metalinguístico: construindo o ponto de vista metanarrativo**

Diferentemente de uma obra de ficção, na qual as histórias podem ser construídas livremente a partir da criatividade dos autores, o documentário sempre toma por base e partida o que já existe previamente no mundo desde uma perspectiva referencial. Em uma das primeiras definições sobre esse tipo de filme, Grierson<sup>6</sup> já sublinhava o “tratamento criativo da atualidade” como uma *representação* da realidade, sujeitada à inventividade do documentarista. Embora esse aspecto seja indissociável da prática documental, existem algumas divergências em relação às formas como ele é apresentado na obra, através das lentes do realizador.

Para Nichols (2016, p. 37), o documentário trata de acontecimentos do mundo histórico, retratando pessoas e fatos que constituem o mundo real, possuindo “espaço considerável para a ‘interpretação criativa’”, que, nesse caso, vai depender da subjetividade do cineasta, através da definição

---

<sup>6</sup> John Grierson foi um cineasta escocês, fundador da escola inglesa documental, sendo o primeiro a utilizar o termo “documentário” em uma crítica a *Moana* (1926), do diretor Robert Flaherty. Para ele, o que diferenciava esse tipo de filme da narrativa ficcional era o material real do qual o primeiro extraía sua matéria-prima e que era posteriormente trabalhado pelo diretor para transmitir uma lógica informativa. A partir dessa ideia, o autor formulou a expressão “tratamento criativo da atualidade”, que até hoje segue sendo empregada como definição para o documentário (Barsam, 1976).

de um ponto de vista que orienta a montagem fílmica. Dessa forma, ainda que a narrativa documental se origine do material que compõe a realidade, ela pode assumir diferentes construções interpretativas, que se originam da visão autoral do realizador – o que não o desobriga de um comprometimento ético quanto à forma como ele vai apresentar essa interpretação.

O fato de o documentário ser um tipo de filme indexado à realidade atrela a ele certo grau de veracidade que é compartilhado, tanto pelo espectador quanto pelo cineasta (Carroll, 2005), entrelaçando, ao menos, duas histórias no recorte proposto – a do autor e a da pessoa ou do fato que ele filma –, e, nesse sentido, existe certo limite que deve ser respeitado entre as partes envolvidas, atentando também para o público receptor desse produto. Se, de um lado, temos a audiência que consome as alegações que lhe são oferecidas de forma assertiva<sup>7</sup>, do outro, nos deparamos com um autor que se compromete a transmitir um conteúdo autêntico. Isso porque, mesmo tendo consciência de que se trata de uma versão da história, o realizador sabe que precisa entregar argumentos válidos, que atestem a genuinidade da narrativa.

Nichols (2016, p. 19) pontua, ainda, que “a tradição do documentário está profundamente enraizada na capacidade de transmitir uma impressão de autenticidade” e, nesse sentido, certas tecnologias favorecem a comunicação de uma aparente naturalidade daquilo que está sendo capturado em tela. Para comprovar sua argumentação, o diretor pode se valer de imagens de arquivo, fotos, entrevistas, utilizar o comentário em voz *over* (narração), entre outros, incluindo a dramatização, a qual é mais comumente vista na ficção. A imagem mais crua, em baixa resolução, e a incorporação de defeitos de filmagem, como a câmera tremida, o desfoque e a captação de sons externos ao que está sendo

---

<sup>7</sup> Carroll (2005) sugere que os documentários podem ser compreendidos como “filmes de asserção pressuposta”, pois seríamos capazes de perceber a intenção do autor e de sua obra a partir do modo como a história é organizada. Essa percepção, embora nem sempre esteja correta, resulta em sucesso, na maioria das vezes. (Carroll, 2005).

filmado também são outros exemplos de artifícios empregados frequentemente nessas obras. De modo geral, Nichols (2016) destaca que todos os recursos dos quais o documentarista lança mão convergem para um propósito:

[...] a montagem tem uma função comprobatória. Ela não só aprofunda nosso envolvimento com a história que se desenrola no filme como sustenta os tipos de proposta ou afirmativas que o filme faz sobre o mundo. Costumamos avaliar a organização de um documentário pelo poder de persuasão ou convencimento de suas representações e não pela plausibilidade ou pelo fascínio de suas fabricações. (Nichols, 2016, p. 48).

No entanto, Nichols (2016) é categórico ao afirmar que nem todas as interpretações documentais podem ser validadas. O autor atenta para “a diferença entre a imagem indicial como prova e o argumento, a perspectiva, a explicação ou a interpretação que ela sustenta” (Nichols, 2016, p. 55). Assim, Nichols (2016) considera que, embora o documentário possua um grande poder verídico sustentado por suas imagens, o peso atribuído a elas através da perspectiva autoral sob a qual o filme se molda acaba por desvinculá-lo do mundo afílmico, situando-o como uma versão subjetiva da realidade determinada pela montagem.

Enquanto Nichols (2016) enxerga os modos documentais como consequência das demandas tecnológicas e discursivas, fortemente marcado pela tradição de escolas anteriores, Bruzzi (2000) sugere uma reorganização de valores e técnicas permeados por seus próprios surgimentos, e não em decorrência desses. Em contraponto à Nichols (2016), a autora debate sobre a formação de um movimento documental contemporâneo, ao qual ela define como “novo documentário”, sem as amarras definidas por teorias como a de Nichols (2016), que procuram estabelecer definições menos flexíveis para as possibilidades documentais.

A autora sugere a existência de um imbricamento entre o real e a ficção que seria parte integrante e fundamental da composição dos filmes atuais, e que produziriam relações mais complexas entre o documentarista e sua obra (Bruzzi, 2000). Em outras palavras, os modos documentais não se limitariam a importar tradições do passado, sobrepondo-as com atualizações técnicas e estéticas, mas sim, se transformariam a partir dos entrecruzamentos entre as novas tecnologias e a maneira como nos relacionamos com elas (Bruzzi, 2000). Nesse sentido, ao mesmo tempo em que as representações do real (versões) trazidas pelo documentário não podem ser tomadas literalmente, também não podem ter seu potencial invalidado, ou seja, não poderiam invalidar sua ligação com uma existência afílmica sintetizada pelo conjunto mostrado.

Para Bruzzi (2000), apesar de o documentário não ser uma autenticação da realidade, existe um movimento de negociação entre o real e sua representação, de modo que a subjetividade do documentarista já não se apresenta como o elemento principal da formatação do documentário. Dessa forma, a narrativa contada pelo realizador não mais depende exclusivamente de seu direcionamento autoral, mas também inclui o próprio assunto e os meios de produção na busca por uma aproximação mais íntima com a realidade representada. A confluência desses aspectos, representados em um modo documental reflexivo (Nichols, 2016), acreditamos, sugere o ponto de vista metanarrativo, conforme identificado no filme *O Método* (Sulzbach & Francke, 2019).

Conforme visto, de um lado, temos as concepções de Nichols (2016), que apontam para uma montagem do documentário profundamente enraizada no ponto de vista do realizador, a qual também aparece nas escolhas estéticas e nos modos de organização desse argumento. Na outra ponta, Bruzzi (2000) considera que a visão do documentarista e a maneira através da qual ele decide representá-la caminham numa via de mão dupla, influenciando-se mutuamente e convergindo no produto final.

Entretanto, o modo reflexivo proposto por Nichols (2016) apresenta possibilidades de incorporar uma reflexão também acerca da própria percepção do cineasta sobre seu ponto de vista, valendo-se dos recursos estilísticos e da voz dos personagens para transmitir os valores de seu filme – complexificando, assim, suas relações com esse real, nos termos que sugere Bruzzi (2000).

Obviamente, o modo reflexivo não possui a obrigatoriedade de ceder seu espaço a outrem: há muitos documentários do tipo voltados, prioritariamente, ao processo de filmagem, de montagem e de roteirização. Logo, o documentário reflexivo não, necessariamente inclui, um ponto de vista metanarrativo também; todavia, alguns, como é o caso de *O Método* (Sulzbach & Francke, 2019), optam por expandir esse recurso, literalmente, fazendo suas as palavras do outro. Ao questionar-se sobre a projeção de sua interferência no filme, o autor propõe-se, em certa medida, a dividir com o espectador sua posição privilegiada enquanto idealizador da lógica discursiva, dando a conhecer ao público o método de sua inventividade fílmica.

Assim, podemos inferir a construção de um ponto de vista metanarrativo a partir das seguintes condições: existência de um modelo reflexivo de documentário (forma); cessão do espaço (voz e imagem) privilegiado, enquanto realizador, ao personagem e às suas ideias; montagem que inclui as incertezas do documentarista a respeito das afirmações que serão oferecidas no filme. A partir desses elementos, validaremos nossa construção analisando alguns trechos do filme *O Método* (Sulzbach & Francke, 2019), explicitando essas escolhas.

## Da onde fala o narrador de O Método?

Nos propomos a explorar o uso do ponto de vista metanarrativo no documentário brasileiro de longa-metragem<sup>8</sup> *O Método* (2019), dirigido em conjunto por Liliana Sulzbach e Carlos Roberto Franke. Acreditamos que a forma como o filme é conduzido, através da montagem de entrevistas com realizadores documentais que discutem suas percepções sobre um mesmo tema com o diretor/autor/entrevistador, em conjunto com as cenas que priorizam a voz e a imagem do entrevistado em detrimento da do documentarista, corroboram a existência de uma voz documental que desmembra sua autoridade ao ceder lugar para a interpretação de outrem, na medida em que, justamente, se propõe, por meio documental, a discutir a problemática desse fazer desde a perspectiva de quem é documentarista.

A análise será realizada mediante a seleção de trechos do filme, através das ferramentas elencadas por Vanoye e Lété (2012), constantes no diagrama elaborado no “Quadro 3”, intitulado “para a descrição e análise das relações entre sons e imagens” (Vanoye & Lété, 2012, pp. 46-47). Segundo explicam os autores, analisar um filme significa “desconstruí-lo” para “obter um conjunto de elementos distintos” e, em seguida, “reconstruí-lo”, de modo a “estabelecer elos entre esses elementos isolados”, compreendendo suas ligações. Sendo assim, iremos isolar três cenas, incluindo a descrição da imagem e dos diálogos, as quais explicitam a ideia do ponto de vista metanarrativo, embora entendamos que existam outras mais na integralidade do filme.

---

<sup>8</sup> No Brasil, considera-se longa-metragem a obra cinematográfica com tempo de duração superior a 70 minutos. Vale ressaltar que essa classificação pode variar de acordo com o Instituto de Cinema de cada país. (Brasil, 2001).

Como já mencionamos, um dos critérios da escolha foi a forma mais clara como a ideia do ponto de vista metanarrativo aparece, unindo as condições que identificamos para que tal fator se concretize. Outro preceito foi a forma como os personagens<sup>9</sup> destacados nesses trechos– Joachim Tschirner<sup>10</sup> e Eduardo Coutinho<sup>11</sup> – interagem com o autor durante o filme e, sobretudo, nos diálogos selecionados. Diferentemente da maior parte da montagem, na qual as falas do entrevistador não aparecem no corte final, nas conversas com Coutinho e Tschirner, Francke faz questão de incluir suas reações.

Para o exame dos diálogos, organizamos um quadro (Tabela 1), adaptado a partir das sugestões de Vanoye e Lété (2012), com três categorias e suas respectivas numerações para situação no texto explicativo, sendo estas: diálogo e localização no filme (utilizada para transcrição dos diálogos e indicação da minutagem onde ele se encontra na obra); registro de som, indicando se a fonte é *in* (dentro de campo), fora de campo ou *off* (extra-cena); e registro de imagem (para a descrição da forma como entrevistado e diretor se apresentam em cena).

*O Método* (Sulzbach & Francke, 2019) é um documentário que trata das técnicas e das abordagens utilizadas por diferentes realizadores para conceber seus filmes. A narrativa é construída a partir de entrevistas do diretor, o professor de Meio Ambiente e Saúde da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Carlos Francke, com dez importantes documentaristas brasileiros e alemães<sup>12</sup> acerca da maneira como estruturam suas obras, tendo em comum, segundo entende o autor, o tema do meio ambiente.

---

<sup>9</sup> No documentário, os personagens, também chamados de atores sociais, integram os participantes do filme, ou seja, as pessoas que fazem parte ou ajudam a contar a narrativa (Nichols, 2016).

<sup>10</sup> Joachim Tschirner (1948 – presente) é um documentarista alemão, membro da Academia Alemã de Cinema, conhecido por abordar questões políticas, ambientais e humanitárias em seus filmes. (IMDB, 2022).

<sup>11</sup> Eduardo Coutinho (1933 – 2014), considerado um dos mais conceituados documentaristas brasileiros, é reconhecido mundialmente pelos documentários de entrevista, nos quais prioriza personagens comuns e suas histórias cotidianas. (Lins, 2004).

<sup>12</sup> A saber: Eduardo Coutinho, Luiz Eduardo Jorge, Silvio Tendler, Washington Novaes, Eduardo Thielen, Inge Altemeier, Joachim Tschirner, Bertram Verhaag, Valentin Thurn, Kerstin Stutterheim.



O “método” do título faz referência justamente a esse conjunto de saberes pré-elaborados, que orientam os realizadores durante suas produções, como se fosse possível a partir dele “adestrar” as realidades narradas. Ironicamente, o espectador irá concluir, ao final, que o método ao qual o filme se propõe a investigar só existe, dessa forma, em teoria, já que na prática, cada cineasta desenvolve seu próprio guia para organizar a narrativa. Afora o próprio modo de fazer documental, a obra questiona a influência de seu autor/narrador, discutindo as formas como seu olhar se organiza. Para tanto, se utiliza das ferramentas da metalinguagem e da metanarração, as quais, se imbricam sob a perspectiva formal e a política desse documentário reflexivo (Nichols, 2016).

Na sequência N° 1, que acontece nos minutos iniciais, o diretor Carlos Francke expõe sua percepção primeira acerca do projeto, estabelecendo que pretende fazer um filme sobre a temática ambiental e que os entrevistados são documentaristas que tratam desse assunto. Porém, ao interpelar o realizador Joachim Tschirner, Francke reconhece a fragilidade de sua interpretação subjetiva, sendo encorajado, então, pela cumplicidade de seu colega (“Eu sei!”) e passando, daí em diante, a delegar seu lugar de narrador principal. A obra será conduzida, então, não pela sua percepção particular do que ele havia imaginado para a abordagem, mas através da reflexão sobre como essa percepção se constrói e da maneira como esse processo se dá no âmbito cinematográfico.

TABELA 1

Registro de diálogos selecionados do documentário *O Método* (Sulzbach & Francke, 2019)

N°	DIÁLOGO E LOCALIZAÇÃO NO FILME	REGISTRO DE SOM	REGISTRO DE IMAGEM
1	<p><b>Joachim:</b> Eu não entro nessa armadilha. Você sempre quer me amarrar com “documentário e o tema”.</p> <p><b>Diretor:</b> Você não deve entrar, eu é que estou nessa armadilha.</p> <p><b>Joachim:</b> Eu sei! (1:02 – 1:12)</p>	Entrevistado com Som in; Diretor com som fora de campo.	Diretor fora de campo e entrevistado dentro de campo, durante todo o diálogo.
2	<p><b>Joachim:</b> Documentário com o foco saúde e meio ambiente é infeliz.</p> <p><b>Diretor:</b> Sim, é uma redução de minha parte...</p> <p><b>Joachim:</b> Sim.</p> <p><b>Diretor:</b> ... desse universo, né?</p> <p><b>Joachim:</b> Sim.</p> <p><b>Diretor:</b> Eu admito.</p> <p><b>Joachim:</b> Sim. (1:20 – 1:33)</p>	Entrevistado com Som in; Diretor com som fora de campo.	Diretor fora de campo e entrevistado dentro de campo, durante todo o diálogo.
3	<p><b>Coutinho:</b> Eu procuro no filme devolver o que elas [os atores sociais] me deram. [...] Eu procuro tornar minhas as palavras deles e tornar deles as palavras minhas. [...] Esse é o objetivo, transformar num troço que você não sabe da onde surge. (76 - 77)</p>	Entrevistado com Som in; Diretor com som fora de campo.	Diretor fora de campo e entrevistado dentro de campo, durante todo o diálogo.

FONTE - Elaborada pelas autoras (2022)

É interessante notar, no decorrer das falas de Francke, como sua concepção inaugural sobre a elaboração do documentário vai sendo alterada. A ideia objetiva sobre “documentaristas que tratam de temas ambientais” apresentada na introdução vai sendo substituída pelas relativizações dos próprios entrevistados acerca de como, de fato, consideram seu trabalho. Podemos perceber isso no trecho N° 2, no qual o diretor, ao retomar o assunto do projeto com Tschirner, sinaliza a abertura de sua posição como autoridade central do documentário, refletindo acerca de suas interpretações apressadas. Isso

também se percebe na descrição da cena, que coloca Francke fora do quadro, “cedendo” seu lugar ao entrevistado.

Por fim, o terceiro trecho (Nº 3), que ocorre no fechamento do filme, resume bem a formulação pretendida pelo diretor, na busca por fundir a voz de seus pares à sua (ou à sua aos seus pares), ao mesmo tempo em que examina os porquês de cada escolha que possa vir a ter sobre seu assunto. O “transformar num troço que você não sabe de onde surge”, conforme formula Coutinho, sintetiza a ideia de ocultar-se como diretor enquanto transfere sua subjetividade através do olhar de seu personagem.

No geral, em *O Método* (Sulzbach & Francke, 2019) constatamos todas premissas da realização do ponto de vista metanarrativo. Primeiramente, o filme se constrói sobre o modo reflexivo: embora o autor intente realizar um filme sobre o meio ambiente, a temática acaba por se estabelecer apenas como pano de fundo para discussões mais complexas acerca das maneiras como cada documentarista executa seus filmes (e também sobre o tema que eles tratam). A reflexão do cineasta, que parte desde seu projeto inicial e passeia pelas escolhas que decidiu incluir no documentário, utilizam da metalinguagem para dar a conhecer não só os processos fílmicos da obra em si, mas também do tema tratado no filme.

Outra característica é a cessão do espaço (voz e imagem) privilegiado, enquanto realizador, ao personagem e às suas ideias. Embora, ao final, sempre seja possível identificar a existência de um realizador documental, sendo essa também uma característica importante da leitura desse tipo de filme, é nítido pelas formas de montagem do material a intenção de que seus protagonistas sejam, na maior parte, autores da obra. Podemos verificar isso, por exemplo, quando o documentarista prioriza a voz e a imagem dos entrevistados, assim como parte das obras deles, em detrimento de sua inclusão na cena. Por fim, também temos as incertezas do documentarista a respeito das proposições que serão colocadas

no filme: elas correspondem, de fato, ao que se está buscando mostrar? Essa é a dúvida acompanha Francke durante todo o documentário, e são inseridas, seja através de interlocuções diretas ou de reflexões em voz *off*.

## Considerações Finais

Embora os filmes documentais se caracterizem por prometer a representação da realidade, não podemos perder de vista que a narrativa apresentada ao espectador se constrói a partir da subjetividade do realizador audiovisual. Nesse sentido, Carroll (2005) pondera que, apesar dessa subjetividade, o documentário requesta do espectador uma atitude mental de crença, em contrapartida com a proposição encontrada nas obras audiovisuais de ficção, que intencionam a imaginação do seu conteúdo. A proposta de uma versão particular para algum fato só é possível a partir da percepção fragmentada de mundo que encontra associações no olhar escrutinador do narrador dessa história. Ao tomar tais considerações como afirmativas, o público reforça a posição privilegiada do documentarista enquanto “dono” dessa verdade.

Por outro lado, quando o realizador documental cede, em parte, sua voz a outras similares à sua, propondo-se a dividir sua autoridade discursiva e expondo os métodos pelos quais elabora sua narrativa, subverte-se a lógica do ponto de vista documental. Dessa forma, estabelece-se uma condição metanarrativa deste elemento central para o filme documentário e a visão do diretor passa a falar da construção desse olhar através dos interlocutores pelos quais opta. Esse conjunto compreende, para além do recurso metalinguístico, o recurso metanarrativo, formatando o ponto de vista metanarrativo, isto

é, um modelo no qual o autor reflete sobre a construção do seu olhar acerca de determinado assunto, a partir da voz de seus pares, compartilhando, assim, seu lugar autoral do discurso.

Em *O Método* (Sulzbach & Francke, 2019), para além da reflexividade do filme quanto à sua forma, observamos que tal aspecto se estende também à sua perspectiva ideológica. Nesse caso, tanto a estrutura fílmica quanto as convicções que sustentam o discurso voltam-se para si, concebendo uma organização ontológica da obra, sob a qual procuramos tratar no decorrer deste artigo. Portanto, o ponto de vista metanarrativo desdobra a discussão para além da estrutura do filme, proporcionando o questionamento sobre o próprio saber documental e suas implicações subjetivas na construção de suas imagens.

## Referências

- Andrade, A. L. (1999). *O filme dentro do filme: a metalinguagem no cinema*. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG.
- Aumont, J., & Marie, M. (2001). *Dicionário teórico e crítico de cinema*. São Paulo, SP: Papirus.
- Barsam, R. (1976). *Film Nonfiction Theory and Criticism*. New York, NY: E.P. Dutton & Co.
- Bernardo, G. (2010). *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro, RJ: Tinta Negra Bazar Editorial.
- Brasil. (2001). Medida Provisória nº 2.2-8-1, de 6 de setembro de 2001. Recuperado de [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/mpv/2228-1.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm)
- Bruzzi, S. (2000). *New Documentary*. London, UK: Routledge.
- Carroll, N. (2005). Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. Em: F. Ramos (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*. (pp. 69-104). Vol. 2. São Paulo, SP: Senac São Paulo.
- Chalhub, S. (2002). *A metalinguagem*. São Paulo, SP: Ática.
- Da-Rin, S. (2006). *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro, RJ: Azougue Editorial.
- Friedman, N. (1967). *Point of View in Fiction, the development of a critical concept*. New York, NY: The Free Press.

Fróis, C. N. (2007). O espaço para a subjetividade no cinema documentário: uma análise do filme “Promessas de Um Novo Mundo”. Anais Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - XII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Sudeste, Minas Gerais. Recuperado de <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2007/resumos/R0561-1.pdf>

Garcia, P. P., & Piccinin, F. Q. (2021). "Isto não é um filme", de Jafar Panahi: a denúncia contra censura pela metanarrativa. Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, 44(1), 173-189. Recuperado de <https://www.scielo.br/j/intercom/a/y5LFT75LDryG3tshy7MhhPt/?format=pdf&lang=pt>

Hutcheon, L. (1980). Narcissistic narrative: the metafictional paradox. Ontario, CA: Wilfrid Laurier University Press.

IMDB. (2022). Joachim Tschirner. Recuperado de <https://www.imdb.com/name/nm0874824/>

Jardim, J., & Carvalho, W. (Diretores). (2001). Janela da alma [Filme]. Copacabana Filmes e Produções.

Leite, L. C. M. (2002). O foco narrativo. São Paulo, SP: Ática.

Lins, C. (2004). O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro, RJ: Zathar.

Melo, C. T. V., Gomes, I. M., & Morais, W. (2001). O documentário jornalístico, gênero essencialmente autoral. Anais Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação, Mato Grosso do Sul. Recuperado de <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/11572121297094948981203363898082664337.pdf>

Mousinho, L. A., & Oliveira, R. M. M. (2018). Os dispositivos metaficcional e a imbricação de forma e conteúdo em O Artista. Revista Livre de Cinema, 5(1), 4-15. Recuperado de <http://www.relici.org.br/index.php/relici/article/view/166>

Nichols, B. (2016). Introdução ao documentário. São Paulo, SP: Papyrus.

Odin, R. (2012). Filme documentário, leitura documentarizante. Significação, 39(37), 10-30. Recuperado de <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71238/74234>

Penafria, M. (2001). O ponto de vista no filme documentário. Biblioteca Online de Ciências da Comunicação – BOCC, Portugal. Recuperado de <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.pdf>

Sulzbach, L., & Francke, C. R. (Diretores). (2019). O Método [Filme]. Tempo Porto Alegre.

Vanoye, F., & Lété, A. G. (2012). Ensaio sobre a análise fílmica. São Paulo, SP: Papyrus.