

SANTIAGO: UMA REFLEXÃO SOBRE O CINEMA-DOCUMENTÁRIO

Suéllen Rodrigues Ramos da Silva, Luiz Antonio Mousinho*

Santiago (Brasil, 2007, 79 min.)

Diretor: João Moreira Salles

Produção: Maurício Andrade Ramos

Entrevistas: João Moreira Salles, Márcia Ramalho

Diretor de produção: Beto Bruno

Diretor de fotografia: Walter Carvalho

Som: Jorge Saldanha

Edição: Eduardo Escorel, Livia Serpa

Coordenação de produção: Raquel Zangrandi

Santiago (2007), de João Moreira Salles, pode ser lido por diversas perspectivas, mas dois desdobramentos, de uma mesma linha de análise, interessam-nos em especial: o uso de recursos característicos das produções anti-ilusionistas e o seu exame enquanto objeto que reflete aspectos do

* Suéllen Rodrigues Ramos da Silva: Mestranda. Universidade Federal da Paraíba – UFPB, Programa de Pós-graduação em Letras, Área: Literatura e Cultura; bolsista CAPES/DS, 58051-970, João Pessoa/PB, Brasil. E-mail: suellenrodrigues.rs@gmail.com
Luiz Antonio Mousinho: Orientador. Universidade Federal da Paraíba – UFPB, Departamento de Comunicação Social e Pós-graduação em Letras; bolsista de produtividade do CNPq – PQ, 58051-970, João Pessoa/PB, Brasil. E-mail: lmousinho@yahoo.com.br

próprio fazer documental, intenção expressa pelo diretor¹ e, sobretudo, ratificada a partir da observação de diversas camadas significantes do texto filmico.

A suspensão da ilusão, apesar de não ser um procedimento novo nas artes e de acompanhar o cinema de ficção desde os seus primeiros tempos, tardou a tornar-se prática corrente no domínio do documentário (Silvio Da-Rin, 2004). A aparente “incompatibilidade” com o uso dos recursos metaficcionais atribuída ao cinema documental 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 filmico, 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”² (Bernardo, 2010: 40), tradicionalmente posta como condição necessária ao prazer da leitura e mesmo à imersão durante a espectação cinematográfica.

Ao chamar 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: 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 de algum sistema signifiante.

A percepção do filme de não ficção enquanto um constructo (Da-rin, 2004) dá-se em *Santiago* desde o primeiro plano, tanto imagetivamente, com a exibição de retratos emoldurados de espaços da Casa da Gávea que

1) Ver faixa comentada disponível nos extras do DVD.

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

serão mostrados pela câmera pouco depois, quanto no texto em *voz over*, já na primeira frase reportando às próprias imagens que vemos na tela.

Os recursos metaficcionais estão presentes nesse documentário em toda a sua extensão. *Santiago* “começa e termina duas vezes”,³ 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, obstaculizam 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: 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”.

Na narração, observamos ainda o uso de molduras textuais. Aos onze minutos de filme ouvimos o seguinte relato:

[Narrador]: [...] 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. 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.

3) Observação de Amir Labaki extraída do texto crítico *Notas sobre Santiago*.

Apenas nos minutos finais da narrativa encontramos o fechamento dessa reflexão, “o segredo do filme”, como é dito ao espectador:

[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, impressiona. 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 *tenía un hijo bastardo*. Em algum lugar do mundo os crepúsculos se punham *con lenta hermosura*. Em outro lugar, alguém *murió en la 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 *tan 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 Júlio”.

Essas pequenas narrativas constituem o que Genette (1995: 227) denomina de metanarrativas, narrativas secundárias, inclusas 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 metadiegeses⁴ e na própria diegesis, tendo uma função explicativa; puramente temática, funcionando como contraste ou analogia; ou não comportar nenhuma relação explícita entre os dois níveis da história, sendo o próprio ato de narrá-la que desempenha uma função na diegesis (Genette, 1995: 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 a ouvir apenas 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:

[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* dois da filmagem.

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 segue a premissa de não utilização de imagens

4) A metadiegesis, portanto, é o universo da narrativa secundária que está contida na diegesis, esta entendida como narrativa principal. (Cf. Genette, 1995: 227).

ilustrativas. 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.

Espelhamento: um documentário sobre a produção documental

Relações com o próprio universo cinematográfico podem ser estabelecidas no âmbito dos chamados filmes de ficção a partir da inserção da cena do musical *A roda da fortuna / The band wagon* (1953), que seria o filme preferido de Santiago e alude 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 à Tóquio* (1953), de Yasujiro Ozu, no fechamento do filme, mas, notadamente, pela estética adotada por Salles no documentário; estendendo-se às menções feitas por Santiago a diretores importantes, como Bergman.

Contudo, 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 sua mudança de percepção a respeito da produção não ficcional e das conexões intertextuais que requerem um repertório do espectador. Exemplo disto é a alusão ao documentário *Nelson Freire* (2003), também dirigido por Salles, e o paralelo que pode ser estabelecido com *Cabra marcado para*

morrer (1984), de Eduardo Coutinho, 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 a 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*, de Christoph W. Gluck, da ópera *Orfeu e Eurídice*, interpretada por Nelson Freire. A vinculação entre os documentários dá-se não apenas pelo fato da 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 a ela 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 a 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, havia sido captado seguindo roteiro prévio sob o controle dos diretores do que deveria estar em cena.

Sendo ambos montados por Eduardo Scorel, em *Santiago* há o uso 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 e 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. Em entrevista a Eduardo Morettin e Mônica Almeida Kornis⁵, Scorel menciona os pontos de contato entre os dois documentários, afirmando que, “embora não explicitado, *Cabra* não deixa de ser também uma ‘reflexão sobre o material bruto’, que é o subtítulo do

5) Scorel 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 Scorel, na época, trabalho ainda em fase produção.

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 arbitrárias. 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, porque 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: 121-122).

A fala de Escorel reflete uma decisão da equipe na nova montagem de *Santiago*: não utilizar 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 usadas, anteriormente, 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 realizadores do documentário (Salles, Escorel e Lívia Serpa),⁶ a única cena de caráter ilustrativo gravada em 2005 juntamente com imagens dos escritos de *Santiago*: dois sacos são

6) Ver faixa comentada do DVD.

soltos pelas mãos de uma mulher e voam no ar. A cena é utilizada como ilustração da história de Francesca da Rimini, contada pelo narrador.⁷

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: 57), “a matéria da arte autorreflexiva é a própria tradição – a ela se faz alusões, com ela se brinca, se supera e se exorciza”.

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 Bernardo (2010), ao discutir aspectos do documentário *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho (2007), quando o documentarista aparece dentro do filme, transforma-se em personagem, gerando uma camada de ficcionalidade. 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.

7) Ao conhecer a história de Francesca da Rimini torna-se perceptível o lirismo presente na cena escolhida para ilustrá-la: “[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”.

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, em que “o encontro entre alguém que controla uma câmera de filmar e alguém que não a controla” (Nichols, 2005: 154) estão no centro do argumento fílmico, com ênfase no “encontro real”, levando à tela “a verdade de uma forma de interação que não existiria se não fosse pela câmera” (Nichols, 2005: 155) e tendo a entrevista como uma das formas mais comuns de encontro entre cineasta e tema.

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, não se dá em *Santiago* nos termos perceptíveis em *Cabra marcado para morrer*, instigando, inclusive, uma discussão sobre a ética no documentário, questão já posta por estudiosos do gênero.

Para Nichols (2005: 31), as mudanças de comportamento das pessoas durante as filmagens podem “introduzir um elemento de ficção no processo do documentário” e “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”.

A questão da encenação, em *Santiago*, apresenta-se no texto em *voz over* e mesmo nas cenas de interação entre o ex-mordomo, 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, ensaiadas, pré-concebidas.

A proposta assumida por Salles ao retomar seu projeto em 2005 é exatamente 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: 165) sobre *O homem com uma câmara* (1929), de Dziga Vertov, pois, também no documentário 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”.

Ilusão apesar do anti-ilusionismo

Como observa o crítico de cinema Carlos Alberto Mattos⁸, 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.

Entendemos, no entanto, o controle total enquanto um domínio do discurso artístico, uma potencialização das possibilidades de significação, um investimento e uma passagem para o discurso poético, compreendido aqui no sentido aristotélico de tal expressão, com o empenho na narração dos fatos encadeados em conexão causal, não com a preocupação vista no discurso histórico, de pretender relatar o que aconteceu, mas partindo da ideia de verossimilhança (Aristóteles, 2005), de como poderia ter ocorrido. Seria um discurso que tende ao universal a partir da proposta de ampliação

8) Ver faixa comentada disponível nos extras do DVD.

do real; a mimese enquanto construção deliberada que se aproxima do que seria “verdade”, pensando em termos de referencialidade.

O documentário de Salles investe na passagem para o poético, sem dissimular que está tocando o real. O controle é da fatura artística, é um controle lícito e assumido, um artifício que admite as impossibilidades de atingir a coisa em si e a precariedade da representação, o olhar construído, a autocrítica de classe. É a linguagem como tentativa de tocar a vida, tentativa honesta, desde que não se simule que este tocar poderia dar-se, de fato, em plenitude.

Se ao controlar as possibilidades discursivas do cinema-documentário e da linguagem poética o filme assume o precário do aproximar-se, em termos de linguagem, de barreira de classe, de diferença no sentido existencial também, então o filme sai dessa encruzilhada entre vida, linguagem e alteridade de maneira soberana e honesta.

Esse controle resulta em parte do uso da narração, com peculiaridades que conferem ao filme mais uma camada metaficcional. Pensando o diálogo com as formas mais tradicionais do gênero documentário, cabe pontuar a resistência de Salles na montagem do filme em 1992 quanto a tal recurso que, segundo o documentarista, não podia ser usado “porque era um dogma”,⁹ uma técnica que caiu em desuso.

Consuelo Lins (2007:10) lembra que esse elemento era dominante nos documentários até o final dos anos 1980, contudo deixou de ser utilizado nas produções das últimas décadas por ser considerado “intervenção excessiva na relação entre filme e espectador, dirigindo sentidos, fabricando interpretações”. Contudo, consideramos também que outro motivo para que o recurso tenha perdido a sua força é o fato de ter se tornado habitual, uma prática automatizada, havendo um enfraquecimento

9) Ver faixa comentada disponível nos extras do DVD.

gradual de seu efeito a partir da reprodução do mesmo artifício, sendo necessário que o realizador revisasse seu uso, desse a ele uma nova aparência, que é uma função da criação artística (Chklovski, 1973: 45).

Lins (2007) destaca os novos usos da narração, especialmente em documentários com características de ensaio fílmico, como é o caso de *Santiago*, nos quais a relação entre imagem e som é mais complexa e “essa ‘forma’ surge como máquina de pensamento, como lugar e meio de uma reflexão sobre a imagem e o cinema, que imprime rupturas, resgata continuidades, traduz experiências”.

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.

Apesar da *voz over*, que conduz toda a narrativa, ser identificada 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, percepção que pode ser confirmada pelo espectador nos créditos do documentário, quando nos revelam de quem é a voz que ouvimos durante todo o filme: Fernando Moreira Salles.

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: 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, deixando um alerta para o espectador: “[Narrador]: [...] Hoje, treze anos depois, é difícil saber até onde íamos em busca do quadro perfeito, da fala perfeita. Interferíamos a ponto de maquiagem o boxeador? De exagerar seu suor? Assistindo ao material bruto, fica claro que tudo deve ser visto com uma certa desconfiança”.

Klinger (2006: 55) 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”.¹⁰

10) Discussão apontada por Klinger (2006) a partir das reflexões de Philippe Lejeune (1975).

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 documentário¹¹ referem-se a informações inverídicas incluídas na narração, como a referência à filmagem das cenas de ilustração, que não foram todas gravadas em 1992, ou a ideia de que João Moreira Salles seria conhecedor do trabalho de Ozu e diretamente influenciado pelo cineasta, o que, diz o documentarista, não seria verdade, tendo ele optado por aderir a tal estética por intervenção de Márcia Ramalho, profissional que fazia parte da equipe de produção durante a realização das entrevistas.

Uma destas “mentiras da narração”¹² interessa-nos particularmente por ser detectável mesmo durante a especiação. Referimo-nos a uma reflexão do narrador, nas cenas finais do filme, sobre o 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 no início do filme, 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.

O *close-up* de Santiago permanece na tela por apenas três segundos. Poucos se lembram dele no momento em que o narrador faz a declaração que destacamos, já após mais de uma hora de exibição, período durante o qual assistimos a sucessivas cenas e ouvimos um discurso que reforça a ideia de distância entre o documentarista e o seu personagem.

Esse distanciamento, questão central ao argumento do filme, de fato é mantido apesar da existência dessa cena de poucos *frames*, se

11) Ver faixa comentada disponível nos extras do DVD.

12) Termo usado pelo próprio João Moreira Salles na faixa comentada do DVD.

consideramos o que é posto novamente por Salles: há, no material bruto, outros planos fechados do rosto de Santiago que chegaram a compor montagens prévias e não foram aproveitados na versão final, no entanto, em todos eles o ex-mordomo permanece em silêncio, e não haveria *close-ups* que denotassem uma aproximação maior entre Salles e Santiago durante a concessão das entrevistas.

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” e sim um estímulo à criticidade do espectador.

Por sua fortuna de elementos metaficcionalis, dos quais apontamos apenas alguns aspectos, *Santiago* é uma obra importante para os estudos do cinema-documentário ao fazer-nos pensar sobre os limites do gênero na construção de uma representação do mundo histórico, no papel do documentarista enquanto mediador e o quanto pode ser significativo o que não chega aos olhos dos espectadores devido às escolhas feitas desde a captação do material bruto à montagem final.

O filme de Salles enriquece a experiência espectral através do uso de recursos autorreflexivos característicos, como o emolduramento imagético e textual, o acolhimento de diferentes narrativas e a referência a outras artes, que se somam a experimentações, como a audição de Lily Pons, momentos de lirismo, a exemplo da dança das mãos de Santiago, ou referências a outras produções que requerem repertório específico.

É, certamente, um convite à fruição e ao pensamento crítico sobre a produção documental, evocando questões das formas mais tradicionais, como o uso da imagem enquanto ilustração e da narração, mas de modo a

problematizá-las, destacando-se o jogo entre crença e descrença mantido pela ambiguidade do narrador autoficcional.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO (2005), *A poética clássica*, Trad. Jaime Bruna, São Paulo: Cultrix, 12ª Ed.

AUMONT, Jacques (2002), “A parte do dispositivo” in: Jacques Aumont, *A imagem*, Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro, Campinas: Papirus, 7ª Ed., pp. 135-195.

BERNARDO, Gustavo (2010), *O livro da metaficção*, Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial.

CHKLOVSKI, Victor (1973), “A arte como procedimento” in: EIKHENBAUM, Boris *et al.*, *Teoria da literatura: formalistas russos*, Trad. Ana Maria Ribeiro *et al.*, Porto Alegre: Globo, pp. 39-56.

DA-RIN, Silvio (2004), *Espelho partido*, Rio de Janeiro: Azougue Editorial.

SCOREL, Eduardo (2009), “Entrevista concedida a Eduardo Morettin e Mônica Almeida Kornis”, *ArtCultura*, v. 11, n. 18, Uberlândia, pp. 109-124.

GENETTE, Gérard, (1995), *O discurso da narrativa*, 3ª Ed., Lisboa: Veja.

KLINGER, Diana Irene (2006), “A escrita de si (o retorno do autor)” in: Diana Irene Klinger, *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*, Universidade do Estado do Rio de Janeiro: Tese Doutorado, Instituto de Letras, pp. 16-67.

LINS, Consuelo (2007), “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.

NICHOLS, Bill (2005), *Introdução ao documentário*, Campinas: Papyrus.

STAM, Robert (1981), *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*, Trad. de José Eduardo Moretzsohn, Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Filmografia

A roda da fortuna / The band wagon (1953), de Vincente Minelli.

Cabra marcado para morrer (1984), de Eduardo Coutinho.

Jogo de cena (2007), de Eduardo Coutinho.

Nelson Freire (2003), de João Moreira Salles.

O homem com uma câmara (1929), de Dziga Vertov.

Santiago (2007), de João Moreira Salles.

Viagem à Tóquio (1953), de Yasujiro Ozu.