



UM OLHAR SOBRE A PERSONAGEM, O ANTECAMPO E A CINEFILIA EM SANTIAGO (2007), DE JOÃO MOREIRA SALLES

A LOOK AT THE CHARACTER, THE SPACE BEHIND THE CAMERA AND THE CINEFILIA IN SANTIAGO (2007), BY JOÃO MOREIRA SALLES

Vinícius Piassi¹

 <https://orcid.org/0000-0002-4503-8112>

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2022.v14.16322>

Recebido em: 20 de julho de 2022.

Aprovado em: 30 de setembro de 2022.

RESUMO: Este artigo apresenta uma reflexão sobre as relações estabelecidas de modo ensaístico entre memórias, histórias e imagens de imagens de arquivo no documentário Santiago, lançado no Brasil em 2007 pelo cineasta carioca João Moreira Salles. Ao trazer para o primeiro plano da análise fílmica a construção cinematográfica da personagem que dá nome ao filme, o recurso às formas do antecampo na montagem e o caráter cinéfilo da obra, este texto lança um olhar sobre aspectos pouco discutidos do documentário.

RESUMO: This paper presents a reflection on the relations set in an essayistic modo between memories, stories and archival images in the documentary Santiago, released in Brazil in 2007 by the filmmaker from Rio de Janeiro, João Moreira Salles. By bringing to the foreground of film analysis the cinematographic construction of the character that gives the film its name, the use of the space behind the camera in the montage and the cinephile character of the work, this text takes a look at aspects that are little discussed in the documentary.

Palavras-chave: Documentário, Ensaio, Antecampo, Cinefilia.

Palavras-chave: documentar, essay, space behind the câmera, cinefilia.

¹ Historiador com graduação em História (Licenciatura e Bacharelado) concluída em 2017, e mestrado em História Social, concluído em 2019, realizados na Universidade Federal de Uberlândia, com pesquisas sobre a elaboração de memórias traumáticas da ditadura militar brasileira no cinema nacional contemporâneo. Iniciou o doutorado em História & Espaços na Universidade Federal do Rio Grande do Norte em 2019, no qual desenvolve pesquisa sobre as relações entre memória e imagens de arquivo no cinema documental ensaístico. Integra o Grupo de Pesquisa Espaços, Poder, Práticas Sociais/GT-RN Cultura Visual; História, Imagem, e o Grupo de Estudo Colonialidade do Olhar: visua-lidades, subjetividades e interseccionalidades (Instituto de História/UFU). Ingressou na Rede Pública Municipal de Ensino de Araguari-MG em 2017, onde atua como Professor de História.

Introdução

Entre a produção audiovisual de João Moreira Salles no campo cinematográfico brasileiro, *Santiago* (2007) talvez seja o seu filme mais conhecido e debatido. Realizado a partir da reconstrução de memórias autobiográficas e de histórias familiares do diretor, de caráter ensaístico e com uso de imagens de seu acervo pessoal, sua análise permite identificar um momento marcante para a construção da *persona* de Salles como documentarista e para a elaboração de sua perspectiva histórica. Neste sentido, o trabalho de Salles como documentarista pode ser considerado uma forma de sua inscrição subjetiva na história, bem como um constituidor da historicidade contemporânea por meio da mídia cinematográfica.

Utilizamos como referência o ano de estreia das produções de Salles no Brasil. Servimo-nos do exemplar do filme em DVD de *Santiago* lançado pela VideoFilmes em 2009, cuja edição, em DVD único, contém a versão final do filme, de 2006, a primeira sequência montada em outubro de 2005, o resultado do primeiro corte realizado em novembro de 2005, o primeiro corte da versão final, de fevereiro de 2006, uma faixa comentada pelo diretor e os montadores, com mediação do crítico de cinema Carlos Alberto Mattos, gravada em 2008, além dos cine-poemas *Poesia é uma ou duas linhas e por trás uma imensa paisagem* (1989) e *Dois poemas* (1992). O estojo do DVD contém ainda uma sinopse de autoria de Jean Claude Bernardet e a transcrição completa da narração do filme, escrita em 2005.

Em nossa análise de *Santiago*, abordamos os processos de elaboração das lembranças de infância e juventude de Salles e de sua memória familiar realizados a partir de 1992, ao iniciar o projeto do filme, um documentário biográfico sobre um ex-empregado da família Moreira Salles, Santiago Badariotti Merlo, que dá nome à produção. Nessa ocasião, o diretor retornou à antiga residência onde viveram os Moreira Salles, no Rio de Janeiro, a tal “casa da Gávea”, então abandonada, e se reencontrou com o antigo mordomo de sua família em seu apartamento no Leblon para entrevistá-lo. Ao seguir esse percurso, discutiremos o processo de reconstrução de figuras de referência para sua memória familiar, problematizando a retomada das imagens de arquivo de seu projeto nas sucessivas tentativas de montagem para a finalização de sua edição depois de treze anos.

O reencontro no Leblon

Entre as formas narrativas recorrentes por meio das quais os artistas e intelectuais representaram suas excursões aos universos sociais populares ao longo dos séculos XIX e XX estão a descida ao inferno, a chegada à terra prometida e a ideia de um retorno à origem, conforme as descrições de Jacques Rancière (1990). Considerando-se, de modo geral, esses territórios como espaços desconhecidos, em relação aos quais esses personagens eram estrangeiros, suas iniciativas de aproximação ao domínio popular contavam com a certeza

do retorno seguro à sua terra natal, caracterizando-se como experiências singulares em territórios sociais exóticos (RANCIÈRE, 1990).

Nos primeiros minutos de *Santiago*, durante a apresentação do que seria o primeiro plano do projeto inicial de Salles para o filme, enquanto a câmera do cineasta se aproxima da suntuosa porta da casa da Gávea e começa a revelar o seu amplo pátio central, há uma brusca transição para o espaço comprimido do interior de um elevador em ascensão, de onde se vê somente as paredes do túnel através da porta pantográfica, que se abre ao atingir o oitavo andar. Essa drástica redução do espaço cênico operada na mudança de locação da majestosa casa da Gávea² para o modesto apartamento de Santiago no Leblon, no qual Salles o procurou em maio de 1992 para gravar a entrevista que faz parte do documentário, pode nos remeter ao *topos*³ da chegada do artista ou intelectual ao território do subalterno como uma descida ao inferno.

Os polos alto e baixo representam hierarquias simbólicas que abrangem classes sociais, constituindo tropos espaciais (STAM; SHOHAT, 2004, p. 205). Em *Santiago*, a segmentação social e econômica entre “em cima” e “embaixo” indicada pela mudança de locação da Gávea ao Leblon engendra uma demarcação espacial banalizada na sociedade brasileira, como diz Roberto DaMatta (1997, p. 20). Todavia, a perspectiva aberta pelos *topos* da descida ao inferno pode se tornar problemática ao sugerir, por oposição, que a casa da Gávea correspondesse ao paraíso para seu diretor, se nos atermos às conotações semânticas da ideia cristã de inferno.

Entretanto, recorrendo às origens da palavra, encontramos em suas raízes grega, hebraica e latina, significados relacionados às profundezas de um mundo inferior, um submundo como morada dos mortos. Considerando que o ex-mordomo Santiago é quem confere vida no filme às memórias da casa da Gávea, como diz Salles, em vez de abordar o encontro com ele como uma descida ao inferno, seu personagem pode ser melhor compreendido entendendo-se que ele encena o papel de Caronte, o barqueiro da mitologia grega responsável pela travessia fúnebre das almas pelo Aqueronte até o reino de Hades, o mundo dos mortos ou mundo inferior. De um ponto de vista psicanalítico, esse conjunto de imagens nos remete a uma excursão pelas zonas profundas e desconhecidas do psiquismo que identificamos como o inconsciente freudiano, como sugere Freud com uma citação da *Eneida*, de Virgílio, na epígrafe de *A Interpretação dos Sonhos* (2019): “*Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo*”, traduzida como “Se não posso dobrar os poderes celestiais, agitarei o Inferno” (FREUD, 2019, p. 14).

A partir dessa inversão de imagens, a casa da Gávea passa a figurar na cartografia afetiva construída no filme como inferno, mundo dos mortos ou inconsciente; enfim, o lugar em direção ao qual Salles se dirige, com o auxílio de Santiago, em busca da realização de

2 Devido aos limites de tamanho deste artigo, não abordaremos a representação da casa da Gávea, locação principal de *Santiago*, optando por lançar luz sobre outros aspectos do documentário.

3 Na acepção de Rancière (2014, p. 71), *topos* é “o lugar de uma subjetivação num procedimento de argumentação”.

um luto familiar. O apartamento do ex-mordomo, por sua vez, como o rio infernal, torna-se o portal para essa “outra cena”⁴ visada pelo diretor, mas também se abre como um mundo de fabulação a partir da encenação do personagem.

Um mundo fabular dentro de um apartamento pequeno e prosaico

A voz de Santiago é ouvida no filme pela primeira vez em uma conversa com Márcia Ramalho, a diretora-assistente de Salles à época das gravações, a qual buscava induzir o depoimento do entrevistado. Após a batida de uma claquete identificando o filme que estava sendo rodado, Santiago surge em cena no fundo do quadro, diminuído em relação aos objetos ao seu redor, como a maçaneta de uma porta que aparece em primeiro plano. Entre ele, sentado de frente para uma câmera que permanece parada, e a equipe de filmagem, está uma mesa com uma máquina de escrever e um par de óculos à frente; ao seu lado, um fogão e panelas dependuradas.

O primeiro plano do documentário exibido com Santiago expressa uma construção do espaço cênico que oprime o personagem em sua própria casa, a qual se repete nos demais planos de entrevista. Com essa decupagem, o diretor reproduz uma atitude que seria típica de um patrão tradicional e enquadra o antigo mordomo da casa da família Moreira Salles em sua humilde cozinha, o ambiente doméstico que lhe seria reservado segundo a lógica hierárquica e autoritária das relações de trabalho que durante décadas definiu a relação entre ambos, reproduzindo também um regime de visibilidade hegemônico instaurado pelo olhar patronal para o sujeito subalterno no cinema.

Na faixa comentada do filme, em conversa com a montadora Lívia Serpa e o crítico Carlos Alberto Mattos, Salles comenta suas decisões sobre o projeto fílmico de 1992: “A casa é a amplidão é o movimento. Ele [Santiago] é confinado. O apartamento, de fato, dele era muito pequeno, mas os enquadramentos tornam o lugar ainda mais claustrofóbico, e vamos deixar o espaço ser dado pela imaginação dele”. Cotejando as imagens do filme com essa declaração, identificamos a transformação do apartamento de Santiago em uma imagem estática, exótica e até anacrônica, à medida que o espaço é dominado, ou apropriado, pelo enquadramento de sua câmera e oferecido o espectador pela ótica diretor.

Um comentário de Mattos nessa mesma conversa destaca ainda a produção no documentário de um isolamento de Santiago em seu próprio apartamento, exibido apinhado de objetos, tanto utilitários quanto decorativos, em enquadramentos que transmitem a impressão de um espaço restrito:

Essa coisa também, não só do espacial, mas também os elementos que aparecem muito fortes, essas panelas, são coisas muito prosaicas, que também enfatizam esse deslocamento permanente do Santiago em relação ao mundo em que ele vivia na imaginação. É um mundo extremamente pequeno e prosaico.

Apesar disso, esse espaço constitui o universo particular de Santiago, um espaço elástico que se expande com sua lembrança, através de sua imaginação e dos relatos grandiosos e extraordinários que ele interpreta para a câmera, apresentando ao espectador também o seu “mundo fabular”, na expressão de SALLES (2018), ou as heterotopias da sua memória e imaginação. Para Santiago, seu apartamento é espaço de liberdade, mas é mostrado no documentário como espaço de enclausuramento.

Assim, nesse reencontro, apesar do tempo decorrido, Salles e Santiago novamente encenaram velhos papéis: o cineasta, que não tinha experiência na direção de atores, pôs-se a dirigir Santiago por meio de uma voz *off*⁵ autoritária, a qual buscava o maior controle possível das cenas, conduzindo com rigidez as falas e expressões do entrevistado, comandando a repetição de *takes* e, por vezes, interrompendo-o. Santiago, por sua vez, prontamente atendia aos pedidos de seu diretor, narrando anedotas e experiências pessoais já conhecidas por ele, rezando em latim, apresentando o cantinho de seu apartamento reservado às suas queridas madonas, contando histórias da família Moreira Salles e reproduzindo gestos costumeiros de seu trabalho como mordomo na casa da Gávea. Aliás, a insistência no uso da palavra “mordomo” para se referir a Santiago expressa a sobrevivência de um *ethos* aristocrático de elite branca cidadina na narração. Essa estratégia de manutenção de hierarquias consistiu o dispositivo de entrevistas posto em prática pelo diretor.

As diferenças entre as mobílias e demais elementos do cenário da casa da Gávea e do apartamento de Santiago despontam como indícios formais da diferença de classe entre o documentarista e o personagem documentado. Essas características remeteram Lourenço (2016, p. 32-34) ao contraste existente entre os sobrados e mocambos analisados por Gilberto Freyre em sua obra de 1936, mas podem ser melhor representadas pela dicotomia entre as casas de chácara e os casebres, ou os próprios apartamentos do Rio moderno, considerando-se a urbanidade carioca destacada.

Santiago por Santiago

A partir das características técnicas das imagens do documentário, Henrique Finco (2012, p. 281) considera que a junção de uma objetiva normal (lente que reproduz uma imagem próxima à captada pela visão humana) com filme preto e branco de alta sensibilidade, usada nos planos que focalizam Santiago, produz um efeito narrativo de encarceramento e imagens de sentido conotativo de tendência espectral. Além disso, o autor observa atentamente que “a composição da maioria dos planos é áurea, com tendência à horizontalidade, que é quebrada sempre por elementos verticais, o que tende a criar um equilíbrio estático, conotando permanência” (FINCO, 2012, p. 281). Todavia, deve-se ressaltar, essa

5 A “voz *off*” refere-se à voz de um personagem que não é visível no quadro, mas pertence ao espaço diegético da produção (DOANE, 1983, p. 462-463).

permanência é criada principalmente pela presença do corpo de Santiago em cena e não simplesmente pela composição do plano, ou seja, por meio da encenação no sentido de direção de cena, típica, neste caso, do filme de ficção.

Na narração escrita para o documentário em 2005, como forma de articular as singularidades dos planos a partir de suas relações, movimentos e intervalos, Salles problematiza as imagens da entrevista realizada treze anos antes, inteiramente rodadas em película 35 mm, dando-se conta de como a linguagem cinematográfica de seu projeto inicial, estruturado como uma sonata clássica, primando pelo zelo estético, foi marcada por uma relação distanciada com seu personagem. Nesse sentido, a narração atinge o “ponto crítico” da imagem, como diria Didi-Huberman (2018, p. 30), oferecendo a possibilidade de que ela seja lida, isto é, temporalizada.⁶ A partir desse procedimento, o narrador conclui que nem sua grande estima por seu entrevistado nem a maneira afetuosa de Santiago referir-se a ele, como “Joãozinho”;⁷ puderam diminuir o abismo aberto entre ambos pela hierarquia social:

Não existem planos fechados nesse filme, nenhum *close* de rosto. Ele está sempre distante. Penso que a distância não aconteceu por acaso. Ao longo da edição entendi o que agora parece evidente. A maneira como conduzi as entrevistas me afastou dele. Desde o início, havia uma ambiguidade insuperável entre nós que explica o desconforto de Santiago. É que ele não era apenas meu personagem; eu, não era apenas um documentarista. Durante os cinco dias de filmagem, eu nunca deixei de ser o filho do dono da casa, e ele nunca deixou de ser o nosso mordomo.

Uma imagem exibida por alguns segundos no início do filme, na sequência denominada como o que “sobrou da montagem de 92”, contradiz a afirmação do narrador de que não há nenhum plano fechado do rosto de Santiago no filme. Na faixa comentada, o próprio diretor assume o falseamento da narração:

É mentira da narração quando eu digo que não há *closes* nesse filme. Você viu um *close* no início, mas é um *close* em que o Santiago não fala. De fato, nenhum *close* em entrevistas. O rosto dele ali é usado quase como um objeto de cena, quase como uma máscara.

Esse único *close* não anula a distância, que não é apenas física, mas também simbólica, mantida entre o documentarista e o entrevistado durante o período de filmagem. Assim, o argumento de que não há nenhum plano fechado do rosto de Santiago no filme se mostra significativo para a voz do documentário pois a realização de um primeiro plano do rosto do protagonista supõe uma aproximação da câmera ao personagem.

6 De acordo com o autor, “oferecer, nesse sentido, é *abrir* o sentido (a significação) aos sentidos (às sensações) aguçados do espectador” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 133. Grifo do autor).

7 Esse tratamento íntimo aparece em apenas dois momentos do filme, nos quais a montagem final inseriu sequências dos bastidores da gravação da entrevista, visto que Santiago havia sido orientado por Salles a não mencionar seu nome ou os de seus pais, segundo declaração do diretor na faixa comentada do DVD.

A partir do enquadramento de Santiago no filme de Salles, Marcelo Prioste compara o documentário ao aclamado *Roma* (2018), de Alfonso Cuarón, endereçando sua crítica a uma perspectiva de remissão patronal, a qual, conforme ele identifica no filme do diretor mexicano,

busca por um efeito de reparação social conciliatória com o seu passado ao trazer para o centro da narrativa a personagem de sua infância, alguém cuja passividade repete-se agora como personagem fílmica. Posição acentuada pela direção maneirista, com enquadramentos socialmente hierarquizados somados a recorrentes e ostentosos *travellings* e planos-sequência, intensificando a distância para com a personagem que pouco se expressa (PRIOSTE, 2019).

O comentário do autor serve também à descrição da linguagem empregada em *Santiago* para construir imagetivamente o seu protagonista, sobretudo em relação à crítica sobre a expressão da hierarquia social na técnica cinematográfica, apesar da direção de Salles adotar procedimentos de filmagem mais moderados, evitando o uso de *travellings* e de planos-sequência. Nesse sentido, é significativo que a primeira intervenção sonora de Salles no filme, enquanto diretor, seja um incisivo “não” endereçado a Santiago.

Após os primeiros créditos finais, em seu “Pós-escrito edificante”, *Santiago* exhibe um trecho de *Viagem a Tóquio* (1953), de Yasujiro Ozu (também traduzido como *Era uma vez em Tóquio*, no Brasil). Nessa sequência, pode-se ver alguns dos notáveis enquadramentos estáticos do cineasta japonês, com destaque para a atuação dos atores em detrimento dos movimentos de câmera, que teriam influenciado as filmagens de *Santiago*, conforme diz o narrador. Entre os planos exibidos, a narração, que substitui o som original do filme, chama a atenção para o primeiro plano frontal do sorriso “franco e generoso” de Noriko, personagem de Setsuko Hara.

No filme de Ozu, essa cena se sucede ao velório da sogra de Noriko, após o qual sua cunhada a interpela com a pergunta retórica “A vida não é mesmo uma decepção?!”, e ela responde afirmativamente, com serenidade. Exibida ao final de *Santiago*, essa breve sequência se torna significativa por representar visualmente um conceito zen budista que poderia ser compreendido como resignação, recorrentemente atribuído aos personagens de Ozu (CALIL, 2010), do qual o narrador se utiliza para fazer sua última descrição de Santiago como alguém que, cultivando pequenos prazeres, teria suportado a melancolia diante da falta de sentido da vida.

Entre os planos de entrevista com Santiago, o documentário contém algumas cartelas datilografadas com indicações dos temas que seriam abordados no reencontro de Salles com o ex-empregado de sua família, as referências do diretor e ideias supostamente originais, que, no entanto, não teriam funcionado na ilha de edição, segundo o narrador, mas que orientariam de certo modo a percepção narrativa do espectador. Nessas cartelas, o cineasta havia considerado também abordar assuntos caros a Santiago, que ele reuniu sob o neologismo “santiagonismos”, junto a um “dicionário analógico” para classificar palavras recorrentes em seu vocabulário idiossincrático, marcado pela mistura entre os diferentes

idiomas que ele falava, predominantemente espanhol, português, francês e italiano.

Aos oitenta anos, o argentino solitário que não tinha o costume de receber visitas e sofria com o aumento da catarata em seu olho esquerdo, vivia como um colecionista, em companhia de artigos diversos como pinturas, pratos de porcelana e estatuetas. Descrito como constantemente deslocado, Santiago experimentava uma sensação de inadequação ou não pertencimento em relação ao próprio tempo histórico, enquanto nutria uma afinidade com épocas passadas. Extremamente saudoso de um passado histórico aristocrático e dos “anos gloriosos” da família Moreira Salles, o antigo mordomo cultivava um imaginário reativo ao presente, o qual o projetava para tempos idos, em lugares idealizados: em sonho, ele era um aristocrata em plena revolução francesa; ao devanear, se imaginava trabalhando no Palácio Pitti, o grande palácio renascentista de Florença com o qual comparava a casa da Gávea.

O uso dessa metáfora de enobrecimento dos Moreira Salles por Santiago, comparando-os aos Pitti ou aos Médici, estes últimos, compradores do Palácio Pitti, indica uma estratégia de sobrevivência subalterna transformada em tropo. Assim como Plutarco almejava a própria fama com suas biografias de personagens históricos ilustres, Santiago elabora com a comparação grandiloquente de seus empregadores à alta aristocracia italiana uma forma de distinção social. No país em que “trabalhar para pobre é pedir esmola para dois”, como diz um ditado popular, enobrecer a família Salles significa para o mordomo subalterno ascender a uma realidade superior segundo o mito da realização do indivíduo mediante o trabalho assalariado, uma vez que como serviçal ele se destaca, ou se nobilita, servindo à nobreza.

Os escritos de Santiago, dos quais alguns trechos foram lidos e focalizados pela câmera no documentário, reuniam seus “abortos mentais”, como ele denominava seus aforismos, datilografados ao longo de mais de cinquenta anos em sua “velha metralhadora”, sua máquina de escrever *Remington*. Ele mantinha também um arquivo enciclopédico com transcrições de livros de línguas diversas de nomes de aristocratas, datas e acontecimentos históricos relativos às mais diversas dinastias, relatos das vidas dos papas, de estrelas de cinema e de tribos indígenas, permeado por comentários e opiniões pessoais. Esse arquivo, denominado pelo narrador como uma “genealogia da nobreza”, pode ser compreendido como uma genealogia do enobrecimento do próprio Santiago, uma cartografia afetiva do mordomo encoberta pela voz autoral na narração do filme.

Em certo momento do documentário, o narrador diz: “a memória de Santiago e da casa da Gávea é nossa”, referindo-se talvez às lembranças que Salles e seus irmãos alimentam de sua antiga residência e do ex-empregado. Todavia, essa afirmação ambígua sugere também a apropriação saudosa das recordações de Santiago produzidas durante a entrevista, que o diretor conduzia forçando sua memória em busca da reprodução fidedigna das lembranças de sua infância, de momentos em família e da casa da Gávea; demandas que Santiago se esforçava por cumprir, como um ator dedicado, gabando-se de ter uma memória prodigiosa, tal qual Funes, o personagem borgiano.

Ao analisar o formato das entrevistas nas reportagens e nos documentários de Salles,

Lorena Lima observa que a entrevista realizada com Santiago segue a mesma lógica de entrevistas aplicadas em produções anteriores do cineasta. Segundo a autora:

Assim como nos casos dos entrevistados de *China e América*, em 1992, João Salles não estava interessado em ouvir o que Santiago desejava dizer. Ao invés disso, ele queria que o personagem dissesse apenas aquilo que ele queria ouvir. [...] *Todas as respostas de Santiago falam sobre o entrevistador*. Isto é, tudo o que o personagem diz está ligado as lembranças do entrevistador sejam elas as festas da mansão em que morava ou sobre seus pais. Sempre que Santiago tenta falar sobre si, o diretor nega. Santiago diz apenas o que João Salles deseja ouvir e, numa relação autoritária, ele apenas obedece. Em 1992, nos cinco dias em que foi entrevistado, ele foi tratado como um mordomo argentino que tinha uma sensibilidade aguçada, uma memória invejável para um senhor de 80 anos, gosto refinado embora fosse apenas um serviçal (LIMA, 2013, p. 59. Grifo nosso).

É esse personagem idealizado, espécie de “guardião da memória dos notáveis”, que interessava em grande medida ao cineasta quando ele foi de encontro a Santiago para realizar a entrevista. Essa intenção também é destacada na análise de Juliana Silveira, questionando inclusive o argumento de que Salles tinha originalmente um projeto biográfico sobre o personagem:

Nem em 1992, nem em 2007, o mordomo fora o verdadeiro alvo da câmera do diretor. [“]Santiago[”] nunca foi um filme sobre Santiago, e nem poderia ser. João Moreira Salles não procurava uma figura de seu passado, mas uma figura-chave que lhe abrisse os portões para suas lembranças, um norteador (SILVEIRA, 2008).

Em entrevista concedida ao jornal *Folha de São Paulo* por ocasião do lançamento do filme no Brasil, Salles afirma que, segundo suas primeiras intenções para o documentário, “caberia a ele [Santiago] preencher a casa [da Gávea] com as suas histórias e a sua imaginação” (SALLES, 2007a). Como figura ambígua da sociedade brasileira, a partir da qual pode-se identificar as sobreposições dos domínios público e privado e das relações pessoais e profissionais, o empregado doméstico participa da intimidade do lar, sem, no entanto, ser íntimo dos membros da família nem pertencer a ela. Outra declaração do cineasta a respeito de Santiago segue nesse sentido:

É como se um personagem que tivesse visto tudo nos bastidores, no final da peça fosse ao centro do palco e assumisse a narrativa de um ponto de vista contrário. Todos aqueles que ocuparam o centro do palco recuam para trás da cortina e existem apenas na voz de quem agora tem a capacidade de narrar (DIELEKE; NOUZEILLES, 2008, p. 145. Tradução nossa).⁸

⁸ No original: “It is as if a character who has seen it all from backstage, at the end of the play comes to centre stage and takes over the narrative in counterpoint. All of those who had occupied the centre stage recede behind the curtain and they exist only in the voice of he who now has the capacity to narrate” (DIELEKE; NOUZEILLES, 2008, p. 145).

Portanto, o diretor faz de seu personagem um dispositivo de memória de sua subjetividade: Santiago deve rememorar não sua própria vida, mas a vida de outros, dos Moreira Salles. É também nesse sentido que os críticos Inácio Araújo (2007) e Marcelo Coelho (2007) dizem que o diretor utiliza o seu entrevistado como “espelho”. Aliás, como espectadores, não ficamos sabendo sequer como Santiago chegou ao Brasil. Para um filme que se pretendia uma biografia do personagem, segundo o narrador, o enredo elide quase completamente sua história pregressa ao seu trabalho como mordomo para a família do diretor. Na crítica de Daniel Caetano, Santiago chega a ser descrito como o que Alfred Hitchcock denominava *mcguffin*:

uma trama que parece ser central e na verdade serve apenas para entreter enquanto outra trama se constrói – como num filme em que um casal persegue uma maleta para ao fim sabermos que a trama não é sobre a maleta, e sim sobre o casal – e a maleta é então um *mcguffin*. Como Santiago, o mordomo, acaba se tornando um *mcguffin* em *Santiago*, o filme, pois todo o foco em sua figura é armado para que outra história seja contada em segundo plano e, ao final, descobramos que a sua trajetória não era o mais importante. À primeira vista, o que há de mais importante parece ser o mea-culpa a partir das falhas de um material documental (CAETANO, s/d).

Essas críticas propõe uma legibilidade do filme a respeito do papel do personagem de Santiago unicamente como espelhamento, a qual reduz sua complexidade, desconsiderando inclusive sua capacidade de agência na construção de sua autoimagem.⁹ Todavia, enquanto interlocutoras em nossa análise de *Santiago*, elas apontam para elementos decisivos da postura do diretor em relação ao seu personagem. Analisada em retrospectiva pela narração, a direção austera de Salles é questionada, a exemplo da apropriação das suas lembranças, ironizada com a reprodução de uma música de Zbigniew Preisner, presente no sétimo filme da telessérie *O Decálogo* (1989), do cineasta polonês Krzysztof Kieslowsky, o qual corresponde ao sétimo mandamento bíblico, “não roubarás”, ou “não te apropriarás do que é do outro”. Ao produzir uma tensão entre os elementos sonoros e as imagens de arquivo, a montagem manifesta-se como uma operação de legibilidade como diria Didi-Huberman (2018, p. 69), abrindo espaço para novas possibilidades de interpretação das imagens.

Com a exibição de um trecho de *A roda da fortuna* (1953), do cineasta norte-americano Vincente Minnelli, o filme predileto de Santiago, segundo o narrador, o documentário presta uma homenagem póstuma ao seu personagem. Os dois planos selecionados dessa célebre comédia musical protagonizada por Fred Astaire e Cyd Charisse sintetizam o drama do casal Tony Hunter e Gabrielle Gerard, um dançarino de vaudeville e uma bailarina clássica, nos quais a relação entre ambos evolui de um desentendimento inicial para um encontro romântico, coroado com uma dança lenta no Central Park de Nova York, ao anoitecer, ao som de *Dancing in the dark*.

9 Não coube nos limites deste artigo um desenvolvimento adequado do tema, o qual merece uma atenção especial.

Nessa sequência, que contém as únicas imagens coloridas de *Santiago* além do filme caseiro realizado na piscina da casa da Gávea, o narrador comenta uma transformação pessoal do cineasta, “sutil e sem alarde”, tal qual o desenvolvimento da ação dos personagens na cena em questão, justificando sua incorporação ao documentário como algo mais que uma homenagem a Santiago. Segundo o narrador, a citação seria uma metáfora para a tomada de consciência tardia de Salles em relação aos papéis tradicionalmente desempenhados por ele e pelo antigo mordomo na hierarquia social, os quais encontrariam projeção nos personagens do musical.

Assim, *Santiago* mobiliza o que Davis (1977, p. 418) designa como o aspecto redentor da nostalgia, envolvendo-se em sua “aura redentora benigna” [“*redeemingly benign aura*”]. Destaque-se, contudo, que a analogia com o final feliz do filme pode ser válida para o cineasta, o qual pôde rever seu papel na relação com Santiago e realizar uma autocrítica de sua conduta como antigo patrão e documentarista, treze anos depois das gravações, ensaiando uma redenção viabilizada pela montagem final do documentário, momento no qual a conduta do antigo patrão é lembrada por Salles no papel de documentarista. Para Santiago, por sua vez, que morreu apenas alguns anos após o reencontro com Salles para a realização da entrevista, pode-se considerar que sua relação com ele tenha sido sempre marcada por uma tensão relativa à diferença de classe, a qual dificilmente teria deixado espaço para a leveza da harmonia experimentada pelos personagens do filme.

Bordas, restos e tempos mortos

Em uma arguta análise de *Santiago* inspirada na metodologia fenomenológica, Fernão Pessoa Ramos (2012) identifica no documentário uma contraposição de duas modalidades de encenação, enquanto formas privilegiadas da estilística narrativa documentária. De acordo com Ramos, a cada modalidade de encenação corresponde um tipo de *mise-en-scène*, compreendida como “o modo pelo qual a encenação é disposta na tomada, levando-se em conta os diversos aspectos que compõem a cena e sua futura disposição narrativa (em planos)” (RAMOS, 2012, p. 17). O autor divide os modos de encenação em “encenação-construída”, na qual a ação é preparada anteriormente, e “encenação direta”, na qual a ação se abre à indeterminação. Segundo Ramos,

No intervalo entre o primeiro e o segundo *Santiago*, Salles compõe o retrato do artista quando jovem, em busca de um estilo. Nas tomadas do primeiro *Santiago*, encontramos uma imagem ainda em sintonia com a encenação clássica. [...] No segundo *Santiago*, já convicto da ética do cinema direto, Salles centra a voz *over* na crítica da encenação-construída e da fotografia estilizada. A versão de 2005 é a tentativa de dar novas cores a um depoimento e um filme que foram construídos com outros parâmetros (RAMOS, 2012, p. 41).

Assim, na edição final do documentário, Ramos identifica um deslocamento em relação ao personagem documentado que se dá por meio do recuo do diretor, abrindo espaço para uma maior expressão de Santiago, tendo em vista os limites do modo de encenação inicialmente proposto. A problematização dos aspectos críticos da direção do material de arquivo encontra uma saída ética, estética e política na exposição da relação fraturada entre o documentarista e o sujeito filmado, conduzida pela locução da voz *over* em primeira pessoa.

A dimensão ética do trabalho dialético da montagem, ao atribuir conhecimento a imagens, é destacada por Didi-Huberman (2018, p. 55). Esse aspecto é visível em *Santiago* por meio do dispositivo criado para apresentar o sujeito filmado de maneira mais livre, na edição final, restituindo-lhe um espaço negado na tomada das imagens, quando a equipe de produção do documentário optou por subverter a lógica de seu projeto expondo os meandros da construção do personagem pela direção, por meio da exposição dos bastidores das gravações da entrevista, dos breves momentos que antecedem e sucedem os planos conforme foram editados inicialmente. Na narração, Salles reivindica a lição do cineasta alemão Werner Herzog segundo a qual “muitas das vezes a beleza de um plano está naquilo que é resto, no que acontece fortuitamente antes ou depois da ação”, como inspiração para essa escolha.

A referência é feita a uma citação do documentário *O homem urso* (2005) em relação à valorização dos chamados “tempos mortos”, “os momentos em que quase nada acontece”, mas que poderiam constituir “o segredo do filme”. No documentário de Salles, essa atenção durante a edição final aos momentos prévios e posteriores às cenas de entrevista gravadas com Santiago, “restos” aparentemente sem importância, nos possibilita identificar as interferências do diretor nos depoimentos gravados pela presença ativa de sua voz *off*, criando oportunidades de “construir a legibilidade das imagens, seu valor de anamnese e de conhecimento”, nos termos de Didi-Huberman (2018, p. 66). Vale lembrar que uma estratégia semelhante foi empregada em *Cabra Marcado Para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, no qual Eduardo Escorel também trabalhou como montador.

Em planos isolados pela montagem alternada entre as cenas de entrevista, as tomadas da casa da Gávea e as demais imagens de arquivo, a câmera acompanha a descida do elevador após a primeira sequência do documentário, para então subir mais uma vez até o andar do apartamento de Santiago e esperar pela abertura da porta, repetindo o movimento inicial de ir de encontro ao entrevistado. Sentado em sua sala de estar, ele é quase totalmente coberto pelo diretor que se coloca diante da câmera, de costas, à sua frente. Essa imagem, uma das duas únicas de todo o material produzido no qual aparecem juntos, permanece congelada ao longo do plano. Ao invés de dividirem o quadro, o cineasta suprimiu quase completamente seu entrevistado no espaço da cena.

Nesse plano, a equipe de montagem decidiu pela estratégia de explicitar os bastidores das gravações da entrevista, ao expor o diretor em frente ao entrevistado, em uma mesma *mise-en-scène*, como em outros planos, ao mostrar a batida de uma claquete a qual identificava o filme que estava sendo rodado e ao exhibir os movimentos de câmera que acompanharam a mudança de locação das filmagens da casa da Gávea para o apartamento de

Santiago no Leblon. Em *Santiago* também foi mostrado o fotógrafo segurando um fotômetro em um breve plano da entrada da casa, foram reproduzidas a voz *off* de Márcia Ramalho orientando o personagem na primeira cena de entrevista, bem como as interrupções do diretor nos depoimentos do entrevistado, tanto durante a gravação de imagens, como utilizando apenas a reprodução dos áudios com a tela preta, quando a câmera estava desligada.

Enquanto nas gravações da entrevista, de acordo com a proposta do primeiro roteiro do filme, o diretor pedia a Santiago que não olhasse diretamente para a câmera para não expor os bastidores da produção, observamos que a sua exposição se tornou justamente a estratégia narrativa mobilizada para a edição final do documentário, que trata também do filme que não se realizou anteriormente. Assim, a montagem de *Santiago* explora diferentes elementos da “geografia interna” [“*inner geography*”] (CONLEY, 2007, p. 19. Tradução nossa) do filme para a sua construção espacial. Transpondo os limites do campo, a porção do espaço enquadrada pela câmera, e do fora de campo, a dimensão espacial invisível no quadro, mas a qual ele supõe, o documentário incorporou como elemento fundamental para sua narrativa o chamado antecampo.

Ética, estética e política do antecampo

Segundo a definição do espaço fílmico sugerida por Jacques Aumont, a dimensão do antecampo constitui “esse outro fora-de-campo mais radical”, o espaço “onde está o câmera e que nem sempre pertence ao mesmo espaço ficcional que o campo” (AUMONT, 2004, p. 41). O recurso à exposição do antecampo é descrito por André Brasil como um relevante traço formal da performatividade das imagens no domínio do documentário. Segundo o autor,

Quando aqueles que habitam o antecampo (o diretor, a equipe de filmagem) adentram a cena, o efeito é duplo: de um lado, estes sujeitos – antes, fora de campo – ficcionalizam-se um pouco, compõem, de um modo ou de outro (mas de dentro), a *representação*. Por outro lado, a *representação* é fendida, passa a abrigar, processualmente, uma relação de mútua implicação e alteração entre quem filma e quem é filmado, entre mundo vivido (extradiagético) e mundo fílmico (diegético). (BRASIL, 2013a, p. 579. Grifo do autor).

Na medida em que na exposição do antecampo os processos de construção da imagem cinematográfica são explicitados de forma crítica, essa estratégia caracteriza-se também como um procedimento político, visto ser anti-ilusionista ao expor o caráter artificial do documentário, a perspectiva da direção e da montagem, bem como os seus limites. Segundo a descrição de Brasil do antecampo, “trata-se de um espaço ético sem deixar de ser recurso estilístico e recurso estilístico que não deixa de ser um espaço ético” (BRASIL, 2013a, p. 600).

Ao adotar esse procedimento em *Santiago*, a equipe de produção torna o antecampo espaço constituinte da diegese do documentário. Todavia, convém ressaltar que a exposição

do antecampo, um espaço que supostamente deveria ser mantido fora da cena, constitui uma contradição em termos, como chama a atenção Brasil, tendo em vista que ao se expor o antecampo em cena, outro antecampo é criado, ou seja, “há sempre outra câmera a filmar aquela que se mostra, há sempre um olhar que se oculta por trás do olhar” (BRASIL, 2013b, p. 251). No limite, o uso desse procedimento tem como resultado a chamada *mise-en-abyme*, a *mise-en-scène* construída “em abismo”, o que remete à sensação de vertigem produzida pela replicação de uma narrativa dentro de outra, ou seja, uma situação sem solução na qual a exibição do antecampo fatalmente cria outro antecampo que permanece oculto.

De todo modo, considerando que o projeto de Salles para o documentário não havia sido finalizado supostamente por uma insatisfação do cineasta com o resultado das gravações da entrevista com Santiago, relacionada à tensão originada da diferença de classes entre o documentarista e o personagem documentado, o meio encontrado pela equipe de produção do filme para lidar com essa questão foi precisamente a exposição do antecampo, o espaço no qual essa tensão emerge. Desse modo, podemos dizer que o documentarista encontra uma solução estética, ética e política na montagem com as imagens de arquivo do projeto de Santiago para subverter a fórmula tradicional do documentário de “falar do outro”, para “falar do encontro com o outro” (SALLES, 2005, p. 70).

A reconstrução da visibilidade do antecampo na montagem possibilita que as demais imagens do projeto fílmico sejam temporalizadas, e sua legibilidade, enfim, produzida. Esse recurso, somado a uma narração *over* crítica das imagens de arquivo do projeto escrita para o documentário, possibilitou que o documentarista realizasse então o filme e também uma nova performance de si mesmo.

Entre as distintas sequências de imagens exibidas no documentário, além das entrevistas e das tomadas realizadas na casa da Gávea, o filme contém cenas gravadas posteriormente em estúdio que serviriam para ilustrar as histórias contadas por Santiago, *inserts* extradiegéticos em montagem alternada, um recurso estético típico do documentário tradicional, inseridos pontualmente para fugir da “monotonia” de seus monólogos e fabulações, como diz Salles. Essa estratégia foi utilizada, por exemplo, com a reprodução da ópera *O barbeiro de Sevilha*, do compositor italiano Gioachino Rossini, cantada por Lily Pons, interrompendo um relato que já se estendia por alguns minutos, quando Santiago mencionou ter conhecido a cantora no Teatro Cólón, em Buenos Aires.

Essas cenas gravadas em estúdio, também em preto e branco e com fotografia estilizada, apresentam planos de um trem elétrico em movimento saindo de um rolo de fumaça (exibido quando Santiago menciona a linha férrea que passava perto da casa de campo onde havia morado), de um vaso de flor (em alusão aos arranjos florais que ele fazia com frequência para adornar a casa da Gávea), de dois sacos plásticos voando ao vento (em referência à trágica história de amor de Francesca da Rimini e Paolo Malatesta), e de um boxeador batendo em um saco de pancadas (intercalado às declarações de sua paixão pelo boxe). Segundo o narrador, tais planos constituiriam a única sequência que teria sobrevivido

da montagem preliminar realizada em 1992, exibida ainda com o *time-code* no canto da tela, indicando o trabalho não finalizado. Todavia, na faixa comentada do DVD do filme, gravada em 2008, o cineasta afirma que tais cenas foram filmadas anos depois, em 1998, com exceção da cena dos sacos plásticos, além de alguns planos com os escritos de Santiago, realizados em 2005, presentes apenas na edição final do documentário.

Essa tensão entre a narração de *Santiago*, escrita em 2005, e a declaração de Salles, realizada em 2008, devem ser consideradas como parte do trabalho de rememoração do diretor sobre o processo de produção do filme. A faixa comentada consiste em mais uma camada de sentido acrescentada ao documentário, em cuja elaboração o sujeito expõe a fragilidade de sua memória. Não podendo verificar qual é a informação correta sobre as filmagens, ressaltamos a contradição entre as afirmações destacadas, de modo a realçar o caráter memorial e monumental em processo durante e após a produção do filme, o qual se torna, assim, parte de um processo rememorativo mais amplo do cineasta de inscrição na historicidade e de acerto de contas com sua posição social.

Na narração de *Santiago*, a reflexão em voz alta sobre o caráter explicitamente artificial dessas imagens e das relações inicialmente propostas entre elas e as demais sequências propõe questionamentos sobre o uso de cenas ilustrativas na montagem documental como técnica obsoleta. O narrador também interpela o espectador a respeito do alcance da intervenção do diretor nas cenas documentais, no sentido tradicional da palavra, pretensamente verossímeis e objetivas, analisando criticamente o “efeito de real” retórico das imagens documentais. Quando ele afirma não se lembrar do que teria sido filmado “ao natural” e do que poderia ter sido “montado”, decorridos treze anos desde sua produção até a retomada dessas imagens de arquivo, o narrador põe em ação uma “função de fabulação” do cinema, como diria Deleuze (2009, p. 179-188) referindo-se ao modo de narrativa que subverte a distinção entre ficção e realidade, explorando as “potências do falso” do documentário, ou seja, permitindo-se fabular sem, necessariamente, definir-se como fictício.

O documentário se aproxima, então, da forma cinematográfica do ensaio fílmico, definido de modo geral por Didi-Huberman, a partir da análise das produções de cineastas como Jean-Luc Godard, Chris Marker e, especialmente, Harun Farocki, como “um trabalho de leitura, um desenvolvimento da *legibilidade das coisas*” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 109. Grifo do autor). Quando o narrador sugere o estranhamento com as imagens de arquivo, levantando dúvidas sobre a veracidade do que é apresentado ao espectador e relativizando suas características supostamente espontâneas, questiona-se a memória do próprio diretor acerca da lembrança de tais imagens e desnuda-se os artifícios cinematográficos em ação na sua produção, de modo que o filme aciona mais um dispositivo anti-ilusionista e autor-reflexivo.

Esse procedimento de explicitar a presença do sujeito na produção cinematográfica, indicando a marca da tangibilidade do gesto que produz as próprias imagens, nos conduz à interrogação: como a autoria emerge nas imagens fílmicas de *Santiago*? Podemos identificar as inscrições de autoria no documentário na narração em primeira pessoa, com a voz do

irmão do diretor, mostrando a antiga casa de sua família, filmada por Salles, na escolha das imagens de seu arquivo familiar e também do arquivo fílmico inconcluso, decompondo a si mesmo como autor de antes (o documentário incluso do patrão autoritário com o mordomo) e o agora (o sujeito que se envergonha de seu autoritarismo com o mordomo que ele mumificou como tal). Tudo isso demonstra uma autoria no sentido modernista do termo, pós-romântico, do filme como inscrição do sujeito-diretor e exposição de sua visão de mundo e de cinema. Salles se propõe no filme como um autor moderno (ou modernista, ou seja, aquele que desconfia de si) com um estilo de desconstrução. Em *Santiago*, a presença do autor, ausente do campo da imagem na maioria das sequências, é revelada principalmente por meio desse gesto de jogar com as regras do dispositivo cinematográfico.

Adotando essa estratégia, o documentário propõe uma interessante problematização das relações entre os tradicionais gêneros da ficção e do documentário, mostrando que há entre ambos os domínios um espaço híbrido, de interpenetrações e deslizamentos, mas não fronteiras imóveis. Desse modo, *Santiago* envereda pela metalinguagem do cinema documentário e realiza a proposta apresentada em seu subtítulo, “reflexão sobre o material bruto”, desconstruindo a própria ideia de que haveria um arquivo fílmico documental imaculado anterior aos processos de montagem e edição, ao descortinar a ação concomitante do olhar do realizador na produção do documentário e, notadamente, de seu personagem.

A ética do documentário e o tecido cinéfilo do filme

A maneira de tratar seus personagens é discutida por Salles em um texto publicado em 2004 como o primeiro grande problema que todo documentarista encontra na profissão, um problema de natureza ética:

O peso da ética se avalia antes de tudo pelo fato tão simples quanto evidente de que pessoas filmadas para um documentário continuarão a viver sua vida depois que o filme ficar pronto – e ninguém deveria se dar ao luxo de esquecer isso (SALLES, 2004, p. 7).

O segundo, de natureza epistemológica, seria referente à apresentação do tema ao espectador, considerando o documentário como uma “representação do mundo”, a qual deve justificar seus fundamentos. Assim, o diretor expressava uma preocupação com o compromisso ético do documentário tanto em relação ao seu personagem quanto ao espectador.

Voltando a refletir sobre a relação entre o documentarista e o sujeito documentado em outra publicação, Salles reelaboraada essa problemática como a principal “dificuldade” do documentário:

O filme é uma redução da complexidade, uma diminuição da experiência, [...] é, no mínimo, a construção de uma outra experiência. Nela, a pessoa, cada vez mais distante, cede lugar a algo próximo, o personagem. [...] O drama – que só nós conhecemos – é que a pessoa filmada só terá os poucos momentos em que a câmera estiver ligada para dizer quem é. Ela não sabe disso. [...] O paradoxo é este: potencialmente, os personagens são muitos, mas a pessoa filmada é uma só. Aqui – precisamente aqui – reside para mim a verdadeira questão do documentário. Sua natureza não é estética, nem epistemológica. É ética (SALLES, 2005, p. 67-68).

Desse modo, para o diretor, a responsabilidade ética do documentarista em relação ao seu personagem se imporia durante todo o longo processo que se dá entre a filmagem e a ilha de edição, no qual a pessoa filmada sofre sucessivas metamorfoses até ser transformada em personagem de filme (Ibid., p. 70). Em um texto posterior, Salles (2007b) desdobra essa reflexão, traduzindo-a também como uma questão de responsabilidade quanto à proteção do que estaria sob o cuidado do documentarista: a fragilidade das histórias pessoais confiadas a ele, frágeis na medida em que são singulares. No enfrentamento dessa problemática, a obra de Coutinho figurava como seu maior exemplo.

Ismail Xavier problematiza a questão sobre a ética do documentário com imagens de arquivo tendo em vista a ética do trabalho com documentos, mas ressalta a especificidade de uma ética própria do campo do cinema documental. Nesse sentido, o autor afirma: “Entre preservar um documento e fazer um filme que é montagem de documentos há uma distância enorme e as pessoas costumam transplantar a ética do documento para a ética do documentário, que não é a mesma coisa” (XAVIER, 2006, p. 38). Além do debate sobre a dimensão ética ter dominado o campo da produção documental nas últimas décadas, como podemos ver nas três diferentes publicações de Salles, escritas durante a finalização de *Santiago*, o filme chama a atenção para a figura de seu autor ao colocar em questão a postura ética da direção. Todavia as críticas ao documentário muitas vezes recaem sobre a sua ética como um juízo moral, ao assumirem a perspectiva da crítica ao “lugar social” do cineasta para a análise fílmica, dispositivo conceitual tradicional na história do cinema brasileiro, o qual associa o ponto de vista da produção à origem social do realizador, aprisionando-o por meio de um determinismo social.

Santiago está entre as poucas produções documentais de longa-metragem que ultrapassaram a faixa de 20 mil espectadores no Brasil, tendo alcançado, no ano de sua estreia nacional, a cifra de 50 mil, afirmam Luiz Magalhães e Suellen Silva (2015). Em um levantamento da crítica cinematográfica do filme realizado pelos autores, a amostra analisada indicou o predomínio de uma abordagem do documentário como relato e de uma análise voltada para a identificação temática. Para ambos, a circulação de textos de crítica cinematográfica possibilita uma ampliação da compreensão dos filmes, sobretudo no espectador comum, configurando uma espécie de “espaço de formação”, no qual a experiência espectral é intensificada, de modo a estimular uma postura reflexiva nos espectadores e retroalimentar o próprio debate crítico (MAGALHÃES; SILVA, 2015, p. 28).

Tendo em vista os “índices de recepção concreta” apresentados pela crítica, Magalhães

e Silva (2015, p. 7) identificaram um julgamento predominantemente positivo a respeito de *Santiago* em reconhecimento aos seus méritos em relação à qualidade técnica e à sofisticação narrativa, e um interesse voltado para a função do personagem documentado, abordando os recursos cinematográficos mobilizados para a sua caracterização. As motivações do diretor para a realização do filme e, sobretudo, para a retomada de seu projeto são alvo de julgamento em diversas críticas, nas quais o tema central não é *Santiago*, mas Salles, discutindo-se no máximo a relação entre ambos, a tensão de classe presente no documentário e a autocrítica realizada pelo diretor. Nesse sentido, os autores ressaltam a distinção entre os personagens e as instâncias narrativas relativas a Salles presentes no documentário, que costuma passar despercebida pela crítica:

o diretor de 1992, que aparece apenas uma vez em cena, mas do qual ouvimos a voz extracampo em diversas oportunidades, conduzindo a entrevista com *Santiago*, o narrador-personagem, identificado na diegese como o documentarista já em um tempo diverso, após a retomada do projeto em 2005, e o Salles menino, da história de infância. Nenhuma dessas faces de Salles é o indivíduo João Moreira Salles do universo extrafílmico, e, sim, a representação de fragmentos de si, selecionados e trabalhados para atender a um fim e causar no espectador determinada impressão (MAGALHÃES; SILVA, 2015, p. 25-26).

Acreditamos que esse modo de figuração de Salles em *Santiago*, ainda que fragmentário, converge para a sua autocrítica em relação ao seu projeto fílmico, uma análise autobiográfica e profissional fundamental para a elaboração de sua *persona* como documentarista, como vimos. Esse empreendimento do diretor, que pode ser considerado como uma jornada de transformação redentora, como sugerido por Ilana Feldman (2012, p. 8), a partir do qual a autora caracteriza *Santiago* como um filme “profundamente cristão”, aspecto ressaltado também na crítica de Daniel Caetano (s/d.) como “um tom próximo do religioso”, pode ser melhor compreendido considerando-se sua ambiguidade entre a expiação pública e a vaidade:

[...] equivoca-se quem reduz a mediação proposta pelo filme a uma tensão de classe, que se daria entre o controle e a dominação de Salles (diretor e patrão) e o servilismo de *Santiago* (personagem e empregado). Essa é uma autocrítica assumida pelo próprio Salles, por meio de sua narração, em um gesto de inegável franqueza, por um lado, mas também de habilidosa estratégia. Afinal, toda impiedosa autocrítica é uma forma de blindagem contra a própria crítica alheia. E toda impiedosa autocrítica acaba por revelar-se como um atestado de extraordinária inteligência, profunda honestidade e, não há jeito, extrema vaidade (FELDMAN, 2007, p. 2).

Quando *Santiago* estava em cartaz na sede carioca do Instituto Moreira Salles, seu diretor participou de uma conversa informal com os montadores do filme, Eduardo Escorel e Lívia Serpa, mediada pelo crítico de cinema Carlos Alberto Mattos, após uma sessão realizada em 12 de março de 2008. Entre os relatos descontraídos sobre as gravações, as escolhas de montagem para o documentário e esclarecimentos sobre as motivações pessoais

para retomar um projeto inacabado, Salles recusava qualquer associação a uma tradição cinéfila, identificada por ele com um legado técnico e teórico sobre cinema, afirmando não fazer parte deste “clube”.

Durante a conversa, a qual está presente na faixa comentada da edição do documentário em DVD, Salles nega a influência direta de Yazujiro Ozu nos enquadramentos de *Santiago*, afirmada pelo narrador ao final do filme, recusa a ideia sugerida pelo crítico de que os célebres *travellings* do diretor francês Alain Resnais em *O ano passado em Marienbad* (1961) teriam servido de modelo aos movimentos de câmera realizados em suas tomadas da casa da Gávea, e diz ignorar as semelhanças entre sua perspectiva de montagem e a de Eisenstein, apontadas por Escorel. Com essa postura, percebe-se que o documentarista desejava evitar interpretações de seu filme pelo viés da cinefilia, que o explicassem por meio de suas citações e referências a outros filmes e diretores aclamados, desviando o foco de seus temas principais para questões externas ao próprio documentário. Salles buscava justificar sua produção como um filme motivado por sua história pessoal e familiar e voltado para si mesmo, para uma reflexão sobre a linguagem e a prática documental a partir do processo de sua própria feitura.

Apesar do esforço retórico do diretor para orientar a leitura do filme unicamente nesse sentido, suas imagens apresentam um contradiscurso que revela sua cinefilia inconfessa. De modo abrangente, a cinefilia pode ser compreendida como a “vida que organizamos em torno dos filmes”, como propôs Antoine de Baecque (2010, p. 31), ou seja, refere-se às práticas culturais e sociais que prolongam a experiência de ir ao cinema ou de assistir aos filmes, de forma pública ou privada, por meio da fala, da conversa ou da escrita, em discussões, publicações e polêmicas que constituam oportunidades de rememoração da experiência cinematográfica, conferindo-lhe valor. Nessa acepção ampla, a cinefilia diz respeito à construção de um olhar sobre o cinema, às reapropriações de suas imagens pelos espectadores, à constituição de seu público, à formação de uma tradição crítica, bem como de redes de cineclubes, de revistas, de associações e de encontros nos quais, ao pôr o cinema em questão, se modela sua existência real (BAECQUE, 2010, p. 31-33).

Assim, buscando nos acercar da cinefilia como de um espaço gravitacional formado historicamente em torno do cinema, observamos que o conhecimento cinematográfico de Salles e o seu olhar interpretativo em direção aos filmes se manifestam em *Santiago* por meio dos procedimentos técnicos e estéticos adotados pelo documentarista para fazer referência a filmes emblemáticos e a diretores consagrados de diferentes cinematografias, além de remeter à sua própria filmografia. Esses recursos são mobilizados na alusão a Kieslowski com uma música do filme *Decálogo VII* (1989), na referência a *O homem urso* (2005), de Herzog, na citação de *Santiago* atribuída a Bergman, e na incorporação de trechos dos filmes de Minelli e Ozu. Ainda podemos identificar no documentário autocitações por meio de referências à sua produção anterior, *Nelson Freire*, com a reprodução da ópera de Gluck e a presença de imagens do ator Fred Astaire em ambos os filmes. Além disso, a adoção do filtro preto e branco também pode ser considerada uma escolha cinéfila: “a ação em preto

e branco há muito tempo é a *pièce de résistance* do cinéfilo”, afirma Lúcia Nagib (2020, p. 111. Tradução nossa).¹⁰

Tais elementos compõem o que a autora denomina “tecido cinéfilo do filme” [“*film’s cinephilic fabric*”] (NAGIB, 2020, p. 110. Tradução nossa). Para a sua urdidura, tornam-se significativas também as escolhas de Salles para integrar a equipe de produção de *Santiago*. A presença de nomes de peso do cinema brasileiro na sua ficha técnica confere especial destaque para o filme de Salles na cinematografia nacional, tendo sido eleito pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), em 2015, como um dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos.¹¹ Esse dado aponta para a sua incorporação a uma cultura cinéfila, a qual opera como instância de legitimação cultural do cinema como arte e dos seus realizadores como artistas (BAECQUE, 2010).

Ademais, *Santiago* dialoga com uma ampla e diversificada produção cinematográfica nacional e internacional. Por um lado, além de suas referências a filmes e diretores marcantes na história do cinema, o método documental colocado em prática por Salles neste filme, ao expor a origem do seu material de arquivo e problematizar o caráter de manipulação de suas imagens, explorando suas opções de montagem com o uso de uma voz over em primeira pessoa, o aproxima de cineastas como Marker e Farocki, expoentes de uma vertente ensaística do cinema documental europeu.

No cenário da produção documental nacional, por outro lado, o extenso período de tempo decorrido desde o início do projeto de *Santiago* até sua edição final, um total de treze anos, o aproxima de *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, finalizado dezessete anos após suas primeiras filmagens, interrompidas pela ação repressora da ditadura militar. Embora *Santiago* esteja focado na abordagem da história pessoal do cineasta e de suas lembranças em família, pertencente à elite econômica do país, e o filme de Coutinho tenha se voltado para a trajetória de militantes das ligas camponesas do nordeste brasileiro, em ambos, o longo interstício entre a produção das primeiras imagens e sua retomada possibilitou reflexões oportunas sobre o amadurecimento profissional e pessoal de seus diretores, as quais foram incorporadas ao próprio roteiro dos filmes, nos quais são sobrepostas as dimensões temporais do passado e do presente (LOURENÇO, 2016, p. 192).

A partir do desnudamento do dispositivo cinematográfico em ação na produção das imagens de *Santiago*, mostrando o trabalho de sua equipe de filmagem, Salles rompe com o tradicional princípio de transparência da linguagem do cinema, aproximando-se ainda do trabalho do cineasta ítalo-brasileiro Andrea Tonnacci em *Serras da desordem* (2006), no qual a exposição do set de filmagem em seus minutos finais revela a encenação dos atores e a reconstrução artificial da saga do protagonista Carapiru. Assim como *Santiago*, o personagem de Tonnacci e os demais atores de seu filme representavam a si mesmos, encenando situações vividas anteriormente, atravessando as velhas fronteiras entre ficção e documentário (LÍSIAS, 2018).

10 No original: “Black and white stock has long been a cinephile’s *pièce de résistance*, particularly prominent during the 1980s postmodern nostalgia for Hollywood film noir” (NAGIB, 2020, p. 111).

11 *Santiago* ocupa a 33ª posição no ranking da Abraccine. Cf. DIB, 2015.

Tendo em vista esses aspectos, o crítico Carlos Alberto Mattos situa *Santiago*, juntamente com *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho, e *Serras da Desordem*, como as produções que mais abalaram o cenário do documentarismo brasileiro na primeira década do século XXI. Para o autor, “com eles, encerrava-se, entre nós, uma era de relativa inocência quanto à captação da realidade, à construção da verdade através do filme documental e à separação entre documentário e ficção” (MATTOS, 2018, p. 497).

No esforço de reconstruir o complexo “tecido interpretativo” de *Santiago* em nossa análise fílmica, como preconiza Baecque (2010, p. 38), cruzamos fontes tão numerosas quanto diversas, as quais adquirem valor em diálogo com o documentário, como os filmes, textos e gestos que buscam orientar sua interpretação, assim como de acontecimentos que dirigem sua compreensão e transformam sua significação. Desse modo, observamos o universo do filme se expandir para além dos limites da casa da Gávea, do apartamento de Santiago e do antecampo de suas tomadas, mostrando que a cartografia que pretendemos desenhar a partir de sua produção não é estanque, resumindo-se aos espaços principais de sua encenação, mas plástica.

Referências

ARAÚJO, Inácio. Salles usa mordomo como espelho e faz um ótimo filme sobre si mesmo. *Folha de São Paulo Ilustrada*. São Paulo, 24 de agosto de 2007. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2408200709.htm>. Último acesso em 13 out. 2021.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia**: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944- 1968. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BRASIL, André. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. **Famecos**, Porto Alegre, v. 20, n. 3, pp. 578-602, set/dez. 2013a.

_____. *Mise-en-abyme da cultura: a exposição do “antecampo” em Piõnhitsi e Mokoi Tekoá Petei Jeguatá*. **Significação**, v. 40, nº 40, 2013b, p. 245-267.

CAETANO, Daniel. [Sem título]. **Revista Contracampo**. s/d. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/88/critsantiago.htm>. Último acesso em 16 dez. 2021.

CALIL, Carlos Augusto. O tofu de Ozu. *Cinema, Ilustríssima*, **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 1 ago. 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il0108201006.htm>. Último acesso em 27 mar. 2020.

COELHO, Marcelo. Eles não usavam Rolex. **Folha de São Paulo**, 17 out. 2007. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1710200725.htm>. Último acesso 17 dez. 2021.

CONLEY, Tom. **Cartographic cinema**. University Of Minnesota Press: Minnesota, 2007. Disponível em: ebookcentral.proquest.com. Último acesso em 14 jan. 2021.

DAMATTA, Roberto. **A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1997.

DAVIS, Fred. Nostalgia, Identity and the Current Nostalgia Wave, **Journal of Popular Culture**, 11:2 (1997: Fall).

DELEUZE, Gilles. **Cinema II: A imagem-tempo**. São Paulo, SP: Brasiliense, 2009.

DIB, André. Abraccine organiza ranking dos 100 melhores filmes brasileiros. **Abraccine**, 27 nov. 2015. Disponível em: <https://abraccine.org/2015/11/27/abraccine-organiza-ranking-dos-100-melhores-filmes-brasileiros/>. Último acesso em 14 dez. 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do tempo sofrido**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DIELEKE, Edgardo; NOUZEILLES, Gabriel A. The Spiral of the Snail: Searching for the Documentary – An Interview with Joao Moreira Salles, **Journal of Latin American Cultural Studies**: Travesia, 2008, 17:2, 139-153.

DOANE, Mary Ann. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. p. 456-475.

FELDMAN, Ilana. "O êxito do fracasso: notas sobre o documentário brasileiro contemporâneo / The Success of Failure: notes on contemporary Brazilian cinema". In: BRASIL, André (Org.) **Teia 2002 – 2012**. Belo Horizonte: Teia, 2012 (edição bilíngue português-inglês), p.289-305.

_____. "Santiago" sob suspeita. **Trópico**, 29, 2007. Disponível em: https://www.academia.edu/30938255/Santiago_sob_suspeita_Tr%C3%B3pico_2007. Último acesso em 21 mar. 2022.

FINCO, Henrique. **Imagem tensa e performance como testemunho em filmes documentários no Brasil**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis, SC, 2012.

FREUD, Sigmund. **A Interpretação dos Sonhos (1900)**. Obras Completas. Vol. 4. Trad. Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. "O inconsciente (1915)". In: **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Obras Completas. Vol. 12. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LIMA, Lorena F. **As entrevistas nas reportagens e nos documentários de João Moreira Salles**. Monografia (Graduação em Comunicação Social/Jornalismo). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

LÍSIAS, Ricardo. A poética da pedrada. **Revista Continente**, ed. 207, mar. 2018. Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/207/a-poetica-da-pedrada>. Último acesso em 9 mar. 2020.

LOURENÇO, Júlio César. **Imagens da elite: a trajetória do Documentalista João Moreira Salles dentro do Campo Cinematográfico Brasileiro (1987-2007)**. Tese (Doutorado em Sociologia) – UFPR, Curitiba, 2016.

MAGALHÃES, Luiz Antonio Mousinho; SILVA, Suéllen Rodrigues Ramos da. Leituras de Santiago a partir da crítica cinematográfica. **Rebeca**, Socine, ano 4, ed. 8, jul-dez, 2015.

MATTOS, Carlos Alberto. Documentário contemporâneo. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. (Org.). **Nova História do Cinema Brasileiro**. V. 2. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018. p. 474-513.

NAGIB, Lúcia. **Realist Cinema as World Cinema: Non-cinema, Intermemorial Passages**, Total Cinema. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020.

PRIOSTE, Marcelo Vieira. De Santiago a Roma: uma mirada patronal no Cinema Latino-Americano. **Anais Digitais Socine**, 2019. Disponível em: https://associado.socine.org.br/anais/2019/18310/marcelo_vieira_prioste/de_santiago_a_roma_uma_mirada_patronal_no_cinema_latino_americano. Último acesso em 27 ago. 2020.

RAMOS, Fernão Pessoa. A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. **Rebeca**, Socine, ano 1, n. 1, 2012, p. 16-53.

RANCIÈRE, Jacques. **Courts voyages au pays du Peuple**. Paris, Seuil, 1990.

_____. **Nas Margens do Político**. Trad. V. Brito e J. P. Cachopo, Lisboa, KKYM, 2014.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: **O imaginário e poético nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 2005, p. 67-70.

_____. Entrevista com João Moreira Salles. [Entrevista concedida a] Silvana Arantes. **Folha de São Paulo**, 13 ago. 2007a. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc1308200714.htm>. Último acesso em 01 fev. 2021.

_____. "O real como metáfora do mundo". [Entrevista cedida a] O POVO. **O Povo**, 22 jan. 2018. Disponível em: <https://www.opovo.com.br/noticias/fortaleza/2018/01/leia-na-integra-a-entrevista-com-o-cineasta-joao-moreira-salles.html>. Último acesso em 30 dez. 2021.

_____. Prefácio. In: DA-RIN, Sílvio. **Espelho Partido: Tradição e Transformação do Documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

_____. Prefácio. In: LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007b. p. 7-10.

SILVEIRA, Juliana Panini. Santiago (João Moreira Salles, 2007). **Rua**, 14 ago. 2008. Disponível em: <https://www.rua.ufscar.br/santiago-joao-moreira-salles-2007/>. Último acesso em 17 dez. 2021.

STAM, Robert; SHOHAT, Ella. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

XAVIER, Ismail. Entrevista concedida a Eugênio Puppo e Arthur Autran. In: PUPPO, Eugênio (Org.). **Catálogo da mostra A Montagem no Cinema realizada no Centro Cultural Banco do Brasil**, 2006. p. 37-40.